

STUDI IN ONORE DI SALVATORE SANTANGELO

VOL. I

SICVLORVM GYMNASIVM
RASSEGNA DELLA FACOLTÀ DI LETTERE
E FILOSOFIA DELL'UNIVERSITÀ DI CATANIA

N. S. a. VIII n. 1 - GENNAIO-GIUGNO 1955



UNIVERSITÀ DI CATANIA
BIBLIOTECA DELLA FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA

1955

SICVLORVM GYMNASIVM

RASSEGNA SEMESTRALE DELLA FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA
DELL'UNIVERSITÀ DI CATANIA

Direttore: Prof. QUINTINO CATAUDELLA

Segretario di redazione: Dott. CARMELO MUSUMARRA

N. S., a. VIII n. 1

GENNAIO-GIUGNO 1955

SOMMARIO

C. GUERRIERI CROCETTI - <i>Salvatore Santangelo</i>	Pag.	1-VIII
<i>Bibliografia degli scritti di S. Santangelo</i>	»	1
ANGELO MONTEVERDI - <i>La « Chansoneta nueva » di Guglielmo d'Aquitania</i>	»	6
ANTONINO PAGLIARO - <i>« Inviluti sono li scolosmini »</i>	»	16
ALBERTO DEL MONTE - <i>Tre liriche trovatoriche</i>	»	26
FRANCESCO BRANCIFORTI - <i>Bonifacio Calvo</i>	»	43
BRUNO PANVINI - <i>Appunti per una classificazione dei manoscritti che contengono le biografie provenzali</i>	»	93
GIANFRANCO CONTINI - <i>Ancora sulla canzone « S'eo trovasse pietanza »</i>	»	122
GIORGIO PICCITTO - <i>Un verso di Giacomino Pugliese, le sorti del verbo « dovere », e le forme atone del verbo « avere »</i>	»	139
CARLO GRABHER - <i>Possibili conclusioni su Dante e l'escatologia musulmana</i>	»	164
QUINTINO CATAUDELLA - <i>Dante e le « Metamorfosi » di Apuleio</i>	»	183
GINO RAYA - <i>Il canto di Ugolino</i>	»	188
GIULIO NATALI - <i>Il Paradiso terrestre e la sua custode</i>	»	197
NATALE BUSETTO - <i>Simbolismo e poesia nel Paradiso di Dante</i>	»	211
SEBASTIANO LO NIGRO - <i>Lettura del Canto XXIII del Paradiso</i>	»	223

Direzione e Amministrazione: Biblioteca della Facoltà di Lettere, Università degli Studi, Catania - Telefono 14241.

Prezzi e abbonamenti: un fascicolo separato L. 1200; abbonamento annuo L. 2000. Un fascicolo arretrato L. 1500; annata arretrata L. 3000. Estero il doppio. Versamenti sul c/c N. 16/5542 intestato: Biblioteca Facoltà di Lettere, Sicularum Gymnasium - Catania.

SALVATORE SANTANGELO

Un decreto dispone il collocamento a riposo, per limiti di età, del Prof. Salvatore Santangelo, ordinario di filologia romanza nell'Università di Catania.

In tutti i paesi di questo mondo, i regolamenti — almeno così si crede — non guardano in faccia a nessuno e agiscono con la meticolosa precisione d'un meccanismo che fa quello che deve, anche quando il congegno non sia dei più perfetti.

Ma nel caso del Santangelo, non è facile intimare: « vai a riposarti: questa è la volta tua », perchè un uomo, come lui, che ha lavorato sempre con fervore e passione, non sa ammettere sosta o limite alla sua ansia di sapere e di produrre, e continuerà a farsi sentire, — anche oltre il fatale traguardo segnato all'attività di servizio — con l'efficacia della sua parola, dei suoi scritti e soprattutto con l'esempio della sua febbrile attività.

La Filologia romanza, cui il Santangelo ha dedicato tutta la sua esistenza è un imponente ramo di studi, che abbraccia il vasto dominio delle lingue e letterature neolatine, indagate nelle origini, negli sviluppi e nei vasti reciproci rapporti, ed esige la sicura padronanza di tutte quelle scienze sussidiarie — come la Paleografia, la Glottologia, la storia della vita, delle arti, della cultura, del pensiero medievale e, in certi casi, non soltanto medievale, — senza le quali non è possibile inoltrarsi nell'irta selva dei problemi ch'essa presenta, intendere e interpretare monumenti e documenti, tendenze artistiche e orientamenti di pensiero del mondo neolatino.

Sono studi quanto mai ardui e delicati, nei quali non è lecito abbandonarsi alle impressioni e alle intuizioni, anche da parte d'intelligenze pronte e vivaci, né è concesso formulare giudizi o avanzare ipotesi, senza un lungo precedente lavoro di accurate indagini, di serie meditazioni, di attente letture, di pazienti raffronti e la solida base d'un'adeguata preparazione che sorregga e guidi tutta questa attività interiore.

Ma non basta: la ricerca non ha importanza, quando è fine

a se stessa e non è compiuta in vista di più alte esigenze nel campo della cultura e dell'arte.

Perciò deve essere stimolata e animata dall'acume di un'intelligenza fervida e pronta, che sappia penetrare nell'essenza dei fenomeni e coglierne il vero significato; da un forte senso critico, che permetta di interpretare, intendere e giudicare opere di pensiero e di poesia, nonchè la funzione espressiva di certi documenti, che sono voci di tempi lontani!

Certi problemi, inoltre, non possono essere studiati e intesi se non in virtù della comparazione, che vuol dire la necessità di spaziare in quel mondo sconfinato, di seguire la vitalità e la forza di espansione di certe tendenze spirituali, sorte da un comune fondo di civiltà, cogliere i reciproci influssi di cultura, pensiero, poesia e arte, e mettere in luce il vario atteggiarsi di certi motivi comuni nell'esigenze dei vari paesi e nel tono delle varie personalità: è necessaria, perciò, la sicura capacità di dominio nel campo delle varie letterature neolatine, ch'è data dal compiuto attuarsi ed esplicarsi di tutte le qualità già rilevate.

La filologia romanza, inoltre, non può limitarsi a spaziare soltanto in senso orizzontale, evitando di spingersi al di là di certi limiti cronologici, che costituiscono le Colonne d'Ercole, oltre le quali per il romanista si dovrebbe aprire lo sconfinato oceano dell'ignoto e il mistero di regioni vietate all'ardimento dell'esploratore.

Certe mutilazioni non ubbidiscono ad alcun principio filosofico o criterio veramente scientifico: sono secchi tagli che non vanno ammessi neppure in sala anatomica, ove lo studio di un organo non può essere disgiunto da quello dell'intero apparato e dalla funzione di tutto l'organismo, che, nel campo dell'attività spirituale, sempre varia, ricca, complessa, in cui ogni manifestazione è piena di presente, di passato e d'avvenire, costituiscono una mostruosa assurdità.

L'ansia della ricerca e della conoscenza, quando è veramente sentita, non deve aspettare altri limiti se non quelli che il problema — cioè l'esigenze spirituali con cui il critico lo sente — pone a se stesso.

Nel vasto dominio del mondo neolatino, quindi, non possono essere ammessi ed accettati bruschi sbarramenti, in senso orizzontale e verticale, senza correre il rischio d'imporsi i tradizionali paraocchi, che vengono applicati alle bestie da soma, perchè

non osino spingere lo sguardo oltre l'angusta visuale della stradicciuola che devono percorrere.

Il Santangelo non appartiene a questa non esigua schiera di studiosi muniti di paraocchi, perchè non accetta restrizioni e sa spaziare da signore, per lungo e per largo, nel campo della poesia goliardica, delle *chansons de geste*, della Scuola poetica siciliana, dei problemi della poesia e della prosa guittoniana, della lirica provenzale, della critica dantesca ecc. ecc.; e sa inoltre spingersi con eguale padronanza nel dominio delle letterature moderne, per studiare particolari aspetti della poesia del Meli, problemi di critica manzoniana, l'opera e la personalità del Cesareo ed altre questioni non meno vive ed interessanti di pensiero e di arte. Associa l'indagine linguistica a ricerche di carattere storico e letterario; la critica rigorosamente filologica a valutazioni squisitamente estetiche: interpreta poeti e ricostruisce testi.

Il Santangelo vive sempre nel fervore delle indagini e dei problemi ch'egli approfondisce e allarga nella sua costante attività: non prende la penna, però, se non quando sa di poter dire qualcosa che altri non hanno visto e non hanno detto. Perciò ogni suo lavoro sostiene teorie, ipotesi, interpretazioni originali e suggestive che talvolta possono perfino sembrare troppo ardite. Si può, come spesso accade nel campo degli studi, dissentire dal suo modo di vedere le cose, si può anche trovare eccessivi certi suoi atteggiamenti e restare perplessi sull'efficienza di certe argomentazioni, soprattutto in premesse di ordine generale; ma non si può mai mettere in dubbio la serietà del metodo, il rigore della ricerca, la solidità della costruzione, l'importanza, insomma, di quei lavori che suscitano, anche nel dissenso, nuovi problemi, aprono le vie a successive indagini e apportano il contributo di nuovi argomenti e documenti alla materia affrontata.

Si tratta quasi sempre di « questioni grosse », che investono vaste correnti di idee, grandi personalità di scrittori, momenti notevoli della cultura e della poesia, interpretazione di opere significative, di documenti importanti e di rilevanti fenomeni linguistici. Anche quando sono studiati fatti sporadici e isolati, l'indagine è condotta in funzione di più complessi e vasti problemi.

Sorprende e non sempre persuade l'aperta diffidenza che il Santangelo esprime, con tono più o meno vivace, aspro e talvolta canzonatorio, nei riguardi di certi speciali indirizzi del-

la moderna filologia, di certe nuove esigenze del pensiero e della critica. Non si salva nessuno, né il Bédier, né il Faral, né il Pauphilet, né il Wilmotte, né lo Spitzer, né il Curtius...

Questo atteggiamento, però, non dev'essere confuso con l'apatia e l'insufficienza di chi trova comodo irrigidirsi sulle vecchie posizioni per evitare la fatica di adeguarsi alle nuove esigenze della cultura o per incapacità di intendere l'efficienza dei nuovi problemi.

Perchè, questo del Santangelo, è un atteggiamento di aperta e risoluta polemica, di opposizione ardita, e aggressiva, che presuppone lo studio accurato e profondo delle dottrine avverse.

Combattere a questo modo, una teoria o una corrente di pensiero, vuol dire averla accolta nella dialettica del proprio spirito e averla superata nel tono della propria personalità: averne fatto uno stimolo e un punto di partenza per successive indagini: il che può segnare un progresso anche quando queste indagini riconducono ad anteriori posizioni, le quali non sono più vecchie, cioè quelle d'una volta, in quanto rielaborate e rivissute con uno spirito nuovo e nel clima di nuove idee.

In simili casi la vera modernità consiste nel fermento di problemi che le nuove dottrine possono suscitare in chi le combatte, non già nella supina accettazione di chi, in queste, trova un comodo formulario da applicare indifferentemente in tutti i casi.

Ciò non toglie però (ci si consenta di essere sinceri, perchè l'elogio incondizionato, per uomini di valore, è sempre mancanza di riguardo) che nello studio delle grandi opere talvolta l'essenza del problema, posto dal Santangelo, sembra rarefarsi in un clima che non è il più adatto alla risoluzione e all'interpretazione.

Il gran volume sulle *tenzoni poetiche* nel periodo delle origini è un lavoro fondamentale, non tanto per lo sforzo, non sempre persuasivo, compiuto dall'Autore per ricollegare nell'unità di tenzoni opere sporadiche e isolate, quanto per i grandi problemi in esso affrontati e risolti.

Nelle fitte pagine di quel libro è colto l'intenso fermento d'interessi artistici e culturali, ond'era permeata la nostra antica poesia, è risolutamente studiata la tradizione manoscritta con cui essa è tramandata, sono affrontate e spesso felicemente chiarite le relative questioni di attribuzione e ricostruiti rigidamente i testi, è rilevato il valore di certi atteggiamenti espres-

sivi, e vengono messi per la prima volta in luce i caratteri di certi procedimenti di tecnica artistica allora in uso.

Opera di forte respiro è il volume dedicato a *Dante e i Trovatori*; che s'inoltra nell'irto groviglio d'una questione piena d'incertezze e di difficoltà, per chiarire quali fossero le fonti da cui l'Alighieri possa aver attinto la conoscenza della lirica occitanica e le ragioni che lo abbiano indotto a giudicare o atteggiare in una particolare maniera i Trovatori da lui ricordati. Nel quadro d'un argomento così complesso il Santangelo affronta i massimi problemi di lirica occitanica e di critica dantesca, con un imponente apparato di dottrina, di idee, d'argomenti e di fatti, di cui non possono non sentire la fondamentale importanza anche quanti non condividono certi suoi punti di vista.

Veramente originale è il saggio su Dante e Guittone in cui si sostiene che il *sole nuovo* menzionato da Dante, non è già la lingua volgare contrapposta al latino, come molti continuano a credere anche oggi, ma la viva e vibrata esposizione della scienza fatta nel *Convivio*, contrapposta alla dura e irsuta trattazione dottrinale delle lettere guittoniane, che sono il *sole usato*, destinato a tramontare per sempre. C'è un ampio saggio del Santangelo che ha per noi un'importanza di prim'ordine, perchè è l'interpretazione, che può essere considerata definitiva, del *volgare illustre* di cui parla Dante, inteso non come una lingua composita risultante dalla fusione delle forme migliori dei vari dialetti, ma come il processo di elevazione che ogni parlata può attuare in sé per assurgere a dignità letteraria, smunicipalizzandosi, eliminando cioè le forti asprezze regionali e cercando di adeguarsi alle forme e ai costrutti delle lingue accreditate da una tradizione d'arte e di cultura, come il latino e il provenzale.

Numerosissimi sono poi i libri e i saggi in cui l'insigne studioso ha spaziato per lungo e per largo nel gran mondo delle letterature neolatine, o per rilevare i caratteri e i motivi della poesia goliardica, o per mettere in luce la personalità di poeti e trovatori, come Jaufrè Rudel, o per ricercare la genesi e l'essenza della *Chanson de Roland*, o per interpretare antichi monumenti della nostra lingua e della nostra poesia, o per risolvere problemi di tecnica guittoniana e stilnovista, o per chiarire momenti e aspetti di antica e moderna poesia. Poco convincente forse può riuscire il breve saggio su Jaufrè Rudel, specialmente quando vuol rivendicare il fondamento storico

dell'antica biografia e definire l'intimo mondo di quel poeta: ma il lavoro interessa per la sicurezza con cui domina i vari problemi, per la larga e profonda informazione storico-filologica e per il brio della trattazione, ricca di osservazioni vivaci ed argute.

Tra i testi del Santangelo restituiti a più fedele lezione, dev'essere ricordato il volgarizzamento siciliano dei dialoghi di S. Gregorio: volgarizzamento del quale, in un lavoro fondamentale e in saggi sporadici, sono messi in evidenza la grande importanza linguistica e letteraria.

Ma negli scritti del Santangelo c'è sempre una vibrazione che piace ed interessa, perchè nel rigore scientifico della dimostrazione, nella schietta semplicità della sua prosa scandita a tratti secchi e bruschi, lampeggiano l'inquietudine di uno spirito sempre in movimento, la fede delle proprie idee, la passione con cui il problema è sentito e vissuto.

Il tono assai spesso è animato da una veemenza polemica o decisamente aggressiva o abilmente ironica e canzonatoria che, prescindendo dall'essenza delle discussioni, non dispiace né può suscitare disappunto o malumori, forse neppure in chi si sente direttamente colpito. E ciò perchè in quella foga combattiva non si respira il disgustante fortore di un'asprezza dottorale che pregiudica e umilia la dignità della cultura, ma il calore di una vigorosa convinzione, che si vuole comunicare agli altri, superando, senza troppi riguardi, la pericolosa insidia delle opinioni avverse.

È un po' la simpatica intransigenza delle anime semplici e pure, che sentono la passione delle proprie idee e la certezza della verità conquistata a prezzo di dure fatiche e di eroiche rinunce.

Ciò che colpisce più vivamente nel Santangelo è appunto questo senso di semplicità e di purezza — nel significato più bello dell'espressione — determinate dalla totale dedizione alla disciplina che professa, come se tutte le bassezze e miserie del mondo si dissolvano nel sereno clima dell'indagine, e la vita, con le infinite sue inquietudini, si allontani e sbiadisca davanti all'importanza dei problemi affrontati.

Qualcuno potrebbe anche maliziosamente sorridere di questo stato d'animo che è invece la più bella virtù di certi studiosi « quando non derivi da un'astrazione dalla realtà o da un disinteresse dei problemi umani; ma da un atto d'amore, senza

il quale — come scrisse un grande, che di queste cose s'intendeva — non ci può essere perfetta conoscenza ».

Non c'è distacco dalla vita, cioè vano accademismo, nell'entusiasmo di chi, animato da una grande fede, oltrepassa col suo operare i limiti di personali interessi e soddisfazioni, per riversarsi nella pienezza della vita col deciso impegno di una missione da compiere.

Non ci può essere accademismo nell'ispirata volontà di coloro che riescono a trasfondere in altri la fede da cui essi furono indotti ad agire nobilmente e saggiamente; la legge del dovere necessaria a quanti si preparano ad assumere, nel corso della loro coscienza, il senso di gravi responsabilità; l'ansia di sapere accompagnato dal disgusto per ogni forma d'improvvisazione, di faciloneria, di comodi compromessi, perchè nella scienza come in ogni forma di attività, non si conclude nulla di buono senza il rigore di una coscienziosa preparazione e senza l'inquieto bisogno d'una continua indagine, che non si appaghi mai delle posizioni raggiunte.

Nulla è di troppo e di vano quando s'insegna che la scienza, in qualunque campo si espliciti, è conquista e difesa della verità, e, articolata nella realtà come potenziamento di energie, è formazione di personalità, nel senso più largo della parola, cioè essenza ed esigenza di vita, che sempre si attua e sempre si rinnova.

Perciò negli scritti dei veri Maestri, anche quando siano superati dal progresso di studi successivi, si respira un largo senso di umanità, che supera di gran lunga i limiti dei problemi posti e delle soluzioni date.

Restando nel campo della Filologia romanza, non si possono leggere oggi le opere di Gaston Paris, senza sentire in quelle pagine la voce d'un grande insegnamento, anche quando si ricerchi, fuori dalle idee là propugnate, la genesi e i caratteri delle *Chansons de geste*, dei romanzi di Tristano e dei poemi arturiani, del *Roman de Renard* e dei *Fabliaux*, della lirica provenzale e delle biografie trobadoriche. Un'aria di grandezza potrà respirare negli scritti di Menéndez Pidal, anche chi osi mettere in dubbio le premesse teoriche di certi giudizi e le dottrine sui *cantares* e sui *romances*, tanto appassionatamente sostenute dall'autorevole Maestro.

Non deve perciò sorprendere se opere di questo tipo, opere cioè in cui la dottrina è sorretta da una vigorosa sostanza

umana, sappiano dire qualche cosa anche a chi viva in un clima spirituale diverso.

So bene che non tutti gli apprezzamenti che precedono trovano il consenso del Santangelo e oso pensare che la ragione, anche con la dovuta limitazione manzoniana, non sia proprio dalla parte sua (l'osservanza della amicizia non deve pregiudicare il rispetto della verità): ma la breve divagazione vuol rilevare che un vero studioso, anche se chiuso nelle rigide esigenze delle sue indagini, non potrà mai restare fuori della vita, finchè saprà infondere alla scienza che egli coltiva l'accento della sua anima, cioè l'essenza della sua personalità. Quando ciò non accade, non c'è nè scienza nè vita, e tutto si riduce ad una elucubrazione di creature solitarie e malinconiche.

La passione della scienza è come la carità dei mistici, degli asceti, dei santi: *tanto si dà quanto trova l'ardore*: cioè non si ritira nella ombrosa solitudine dello sterile egoismo, come il viscido corpicciuolo di una lumaca nella cavernetta del proprio guscio, ma si riversa ed effonde negli altri per suscitare un pieno fervore di fede e di felicità che vuol dire intera partecipazione alla vita.

Così si creano le Scuole, nel più alto significato della parola, quelle cioè che sorgono nel clima della vita universitaria, e quelle, non meno reali, costituite dagli interessi spirituali, che l'attività d'uno studioso può suscitare con gli scritti e con la parola.

Il Santangelo ha avuto ed ha una sua Scuola, che continuerà a prosperare e a dare i suoi frutti, finchè sarà alimentata da quella fede generosa che nessuna circostanza esterna potrà mai accendere o spegnere.

Quindi ancora molto dobbiamo attenderci da lui...

C. GUERRIERI CROCETTI



SALVATORE SANTANGELO

BIBLIOGRAFIA DEGLI SCRITTI
DI SALVATORE SANTANGELO

- 1) *Studio sulla poesia goliardica*, Palermo, Reber, 1902, pp. 92.
- 2) *Il manoscritto provenzale U*, in « Studj romanzi », III (1905), pp. 53-74.
- 3) *Il vocalismo del dialetto di Adernò*, in « Archivio glottologico italiano », XVI (1905), pp. 479-487.
- 4) *Alcune fonti delle « Baiae » di G. Pontano*, in « Rassegna critica della Letteratura italiana », X (1905), pp. 193-217.
- 5) *Carmina Burana n°. LII*, in « Studj romanzi », IV (1906), pp. 299-301.
- 6) *Appunti sulle Lettere di Guittone d' Arezzo*, Adernò, Longhitano, 1907, pp. 18.
- 7) *Intorno ad una canzone politica di Fra Guittone*, in « Studi di Letteratura italiana », VII (1907), pp. 130 sgg.
- 8) *Poesie di Gui d'Uisel. Saggio di edizione critica*, Catania, Viaggio, 1909.
- 9) *Les poésies de Rinaldo d'Aquino, rimeur de l'école sicilienne du XIII^e siècle; édition critique par O. J. TALLGREN*, in « Mémoires de la Société neo-philologique de Helsingfors », VI (1917) - Recens., in « Bullettino della Soc. Dant. italiana », XXIV (1917), pp. 142-159.
- 10) G. IPPOLITI, *Dalle Sequenze alle Laudi - Ragioni di storia e di metrica*, Osimo 1914 - Recens. in « La Rassegna », XXVI (1918), pp. 367-75.
- 11) *Le tenzoni poetiche nella Letteratura italiana delle origini*, in « La Rassegna », XXVI (1918), pp. 83-104; XXVII

- (1919), pp. 201-15; XXVIII (1920), pp. 1-32; XXIX (1921), pp. 1-49; Estratto, Firenze, Perrella, 1922, pp. 152.
- 12) T. NAVARRO TOMAS, *Manual de pronunciación española*, Madrid 1918 - Recens. in « La Rassegna », XXVII (1919), pp. 148-50.
 - 13) *Il graffito catanese e la festa di Cerere*, in « Archivio storico per la Sicilia Orientale », XVI-XVII (1919-1920), pp. 174-80.
 - 14) *Dante Alighieri e Dante da Maiano*, in « Bullettino della Soc. dant. Italiana », XXVII (1920), pp. 61-75.
 - 15) *Tenzoni poetiche italiane del sec. XIII*, Catania, Giannotta, 1920, pp. 20.
 - 16) *Dante e i trovatori provenzali*, Catania, Giannotta, 1921, pp. 282.
 - 17) *Il discordo del Notaro Giacomo - Testo critico con tentativo di ritraduzione siciliana*, in *Studi critici in onore di G. A. Cesareo*, Palermo, Priulla, 1924, pp. 53-110.
 - 18) *Il volgare illustre e la poesia siciliana del sec. XIII*, in « Atti della R. Accademia di Scienze, Lettere e Arti di Palermo », XIII (1926), pp. 28.
 - 19) *La canzone « Ben m'è venuto » di Notar Giacomo*, in « Annuario del R. Istituto Magistrale « G. Turrisi Colonna » di Catania », II (1925-1926).
 - 20) *Sul testo siciliano dei « Dialoghi » di S. Gregorio*, in « Archivum romanicum », X (1926), pp. 364-380.
 - 21) G. A. CESAREO, *Le origini della poesia lirica e la poesia siciliana sotto gli Svevi*, Palermo 1924 - Recens. in « La Rassegna », XXXIV (1926), pp. 281-290.
 - 22) « *Sole nuovo* » e « *sole usato* »: *Dante e Guittone*, in « Annuario del R. Istituto Magistrale « G. Turrisi Colonna » di Catania », III (1926-1927), pp. 85-128.
 - 23) *Le tenzoni poetiche nella Letteratura italiana delle origini*, Genève, Olschki, 1928 (redazione definitiva), pp. 462.

- 24) *La gloria siciliana della lingua - Prolusione al corso di Lingue e Letterature neolatine nella R. Università di Palermo* (20 gennaio 1931), Palermo, Reber, 1931, pp. 14.
- 25) G. A. CESAREO, *Studi e ricerche su la letteratura italiana*, Palermo, Sandron (1930). - Recens. in « La Rassegna », XXXIX (1931), pp. 339-48.
- 26) *Carmina Burana etc. kritisch herausgegeben von A. HILKA u. O. SCHUMANN, I Band e II Band*, Heidelberg, 1930 - Recens. in « Il mondo classico », I (1931), pp. 1-19.
- 27) *La composizione della Vita Nuova*, in « Atti della R. Accademia di Scienze Lettere e Arti di Palermo », XVII (1932), pp. 167-220.
- 28) *Libru de lu Dialagu de Sanctu Gregoriu traslatatu pir Frati Johanni Campulu de Missina, testo critico con introduzione, note e glossario*. Supplemento n. 2 agli « Atti della R. Accademia di Scienze, Lettere e Arti di Palermo », pp. XVI - 236, Palermo, Scuola Tip. Boccone del Povero, 1934.
- 29) C. NASELLI, *Studi di letteratura siciliana antica. Con due facsimili*, Catania, 1935. - Recens. in « Giorn. stor. d. lett. italiana », CVIII (1936), pp. 104-10.
- 30) G. A. Cesareo (necrologio), 7-6-1937; Palermo, Trimarchi, 1937, pp. 42.
- 31) *In memoriam, Giovanni Alfredo Cesareo*, in « Archivio storico per la Sicilia », II-III (1936-37), pp. 465-68.
- 32) *Il primato linguistico dei Siciliani*, in « Atti della R. Accademia di Scienze, Lettere ed Arti di Palermo », XX (1938), pp. 43-66.
- 33) *L'arte di S. Caterina*, in « L' Eco di S. Domenico », Catania, a. XVI, n. 5, maggio 1940, pp. 58-60.
- 34) *L'insegnamento del latino nell'Istituto magistrale*, in « Scuola e cultura », XVIII (1940), pp. 106-08.
- 35) *Ancora sul « Dialagu de Sanctu Gregoriu » - A proposito della scoperta di nuovi frammenti*, in « Siculorum Gymnasium », I, gennaio-marzo 1941, pp. 68-90.

- 36) *La lingua di Giovanni Meli: il materiale e l'espressione*, in *Studi su Giovanni Meli nel II Centenario della nascita (1740-1940)*, Palermo, G. B. Palumbo, 1941, pp. 81-163.
- 37) G. LAZZERI, *Il lamento della sposa padovana, con un fascimile fotografico*, Milano 1940 (Nozze Lenti Orsi) - Recens. in « Siculorum Gymnasium », I, luglio-dicembre 1941, pp. 275-84.
- 38) G. B. PALMA, *Istoria di Sant'Agata, poema in lingua siciliana del sec. XV, con illustrazioni*, in « Aevum », XVI (1940) - Recens. in « Bollettino storico catanese », VI (1941), pp. 145-48.
- 39) *Giovanni Meli. Poesie scelte*, Catania, GUF, 1942.
- 40) S. G. MERCATI, *Nuova interpretazione del verso 23 del Contrasto di Cielo d'Alcamo*, in « Rendiconti della Pontificia Accademia romana di Archeologia », XV, 1939;
- 41) F. A. UGOLINI, *Problemi della scuola poetica siciliana. Nuove ricerche sul Contrasto di Cielo d'Alcamo*, in « Giorn. stor. d. lett. italiana », CXV (1940). Recensioni in « Bollettino storico catanese », IX-X (1944 e 1945), pp. 147-49.
- 42) G. PICCITTO, *Grafia e pronunzia in un controllo del centro 896 (Giarratana) dell' AIS*, in « L'Italia dialettale », XV e XVI (1939 e 1940). Recens. in « Bollettino storico catanese », IX e X (1944 e 1945), pp. 149-50.
- 43) *Dante Alighieri, La Divina Commedia*, commentata ad uso delle Scuole, vol. I, *Inferno*, Catania, Società Editoriale Siciliana, 1944, pp. 234.
- 44) *Il siciliano lingua nazionale del secolo XIII*, Catania, Crisafulli, 1947, pp. 68.
- 45) *Giacomo da Lentini e la canzone « Ben m'è venuto »*, Catania, Crisafulli, 1947, pp. 48.
- 46) *Uno fra i migliori poeti italiani; G. A. Cesareo*, in « Corriere di Sicilia », 11 maggio 1947.
- 47) *La chanson de Roland. Introduzione ed estratti*, Catania, Crisafulli, 1948, pp. 128.

- 48) G. PICCITTO *Elementi di ortografia siciliana*, Catania, Crisafulli, 1947. Recensione in « Archivio storico per la Sicilia Orientale », XLIV (1948), p. 156.
- 49) S. Debenedetti (*necrologio*), in « Archivio storico per la Sicilia Orientale », S. IV, a. I (XLIV) (1948), p. 197.
- 50) *Le origini della lirica provenzaleggiante in Sicilia*, Catania, Crisafulli, 1949, pp. 52.
- 51) *La Scuola poetica siciliana del sec. XIII*, in « Studi medievali », XVII (1951), pp. 21-45.
- 52) *L'allegoria del canto IX dell'Inferno*, in « Sicularum Gymnasium », N. S. a. IV, n. 2, luglio-dicembre 1951, pp. 159-65.
- 53) *Enzo prigioniero e poeta*, in *Atti del Convegno Internazionale di Studi Federiciani, 1950*, Palermo, Renna, 1952, pp. 427-33.
- 54) *La conversione dell'Innominato*, in « Sicularum Gymnasium », N. S. a. V, n. 1, gennaio-giugno 1952, pp. 12-30.
- 55) *Critica dei testi novissima*, in « Sicularum Gymnasium », N. S. a. V, n. 2, luglio-dicembre 1952, pp. 223-232.
- 56) *Gloria falsa e gloria vera (della Sicilia e di Federico II)*, in *Atti del Congresso Internazionale della poesia e della lingua italiana, Palermo, giugno 1951*, Palermo, Pezzino, 1953, pp. 17-23.
- 57) *L'amore lontano di Jaufre Rudel*, in « Sicularum Gymnasium », N. S. a. VI, n. 1, gennaio-giugno 1953, pp. 1-28.
- 58) *Pro discordo*, in « Sicularum Gymnasium », N. S., a. VII, n. 1, gennaio-giugno 1954, pp. 118-28.
- 59) *Il Veglio di Creta*, in « Miscellanea Santini », Palermo, 1955, pp. 121-31.
- 60) *Pessimismo e ottimismo, Provvidenza e libero arbitrio nei Promessi Sposi*, in « Orpheus », a. III n. 1, 1955, Catania.

LA « CHANSONETA NUEVA »
ATTRIBUITA A GUGLIELMO D'AQUITANIA

Dodici sono negli antichi canzonieri i canti che portano nelle loro rubriche l'attribuzione al « Comte de Peitieux » ¹: con che è inteso, naturalmente, Guglielmo IX duca d'Aquitania, VII conte di Poitiers, primo in ordine di tempo di tutti i trovatori provenzali che han lasciato memoria di sé, nato nel 1071, morto nel 1126. Ma uno di quei canti (*Enaissi cum son plus car...*) deve essere escluso, perché, contro un sol canzoniere che l'attribuisce al Conte di Poitiers, altri sei ve ne sono che concordemente lo rivendicano (e forma e contenuto non lasciano alcun dubbio) a Uc de Saint Circ ². Il caso inverso si verifica per due altri canti (*Ab la dolchor del temps novel...* e *Pus vezem de novel florir...*) che, dati in genere al Conte di Poitiers, sono ascritti invece da un canzoniere isolato il primo a Jaufre Rudel, il secondo a Bertran de Pessars: attribuzioni che per diverse ragioni paiono mancare di fondamento. Vengono poi sei canti, per i quali non c'è, tra i canzonieri che li contengono, nessuna voce discorde; e nessun dubbio sorge perciò sulla loro appartenenza al Conte di Poitiers. Rimangono tre canti, conservati ciascuno, sotto il nome del Conte, da un solo canzoniere. Due appaiono senz'altro insospettabili (*Companho, non puosc mudar...* e *Companho, tant ai agutz...*), tanta è la loro affinità, formale e sostanziale, con un canto autentico (*Companho, farai un vers...*), e tanta è la rispondenza di questo e di quelli a un aspetto ben noto della poesia, e della vita, del Conte.

C'è, però, ultima, la « chansoneta nueva » (*Farai chansoneta nueva...*); e su questa i sospetti non sono mancati ³. Se

¹ Cf. A. PILLET u. H. CARSTENS, *Bibliographie der Troubadours*, Halle 1933, n° 183, 1-8 e 10-12, con l'osservazione aggiunta.

² Cf. PILLET - CARSTENS, op. cit., n° 457, 12.

³ Primo a manifestarli (dove ?) sembra essere stato E. Stengel, perché alla sua autorità si richiama F. W. MAUS, *Peire Cardenals Strophengebäude in seinem Verhältniss zu dem anderen Troubadours*, Marburg 1884, p. 2. Vi hanno poi insistito

non che, accolta come autentica nell'edizione critica, ritenuta sinora come definitiva, delle *Chansons de Guillaume IX duc d'Aquitaine* curata da Alfred Jeanroy ⁴, i vecchi sospetti, se non addirittura spenti, sembrano almeno sopiti. Tutti, in genere, da cinquant'anni in qua, quando parlano della « chansoneta nueva », ne parlano come di un'opera autentica del primo trovatore.

In realtà il Jeanroy, per ammetterla indiscriminatamente (nonostante « une authenticité moins sûre ») accanto agli altri dieci canti della sua classica raccolta, s'era fidato d'una semplice impressione. « Si je ne la relègue pas en appendice », dice egli, dopo aver sommariamente menzionato alcuni motivi di dubbio, « c'est que la libre et joyeuse fantaisie qui s'y manifeste me paraît bien dans la manière de notre auteur » ⁵. Credo che contro questa semplice impressione (che ha il suo peso, certo, poi che viene da un tale conoscitore della poesia trobadorica) sia tuttavia lecito saggiare la validità degli argomenti che già furono avanzati o che ancor si potrebbero avanzare per contestare a Guglielmo d'Aquitania la paternità della « chansoneta nueva ».

Cominciamo dalla versificazione. Nelle strofe della « chansoneta » prevale un verso che non si trova in nessun altro canto di Guglielmo: l'ettasillabo:

Fa/rai / chan/so/ne/ta / nue/va
ans / que / vent / ni / gel / ni / plue/va...

E vi compare, come avviene presso i poeti che primi lo adottano, e come è naturale che avvenga data la sua origine (dalla spezzatura del tetrametro trocaico catalettico), con finale or parossitona or ossitona, cioè, secondo la terminologia provenzale, or femminile or maschile (fermo restando, s'intende, l'accento sulla settima sillaba):

Ma / do/na / m'as/sai' / e'm / prué/va
quos/si / de / qual / gui/za / l'âm...

L. RÖMER, *Die volkstümlichen Dichtungsarten der altprovenzalischen Lyrik*, Marburg 1884, p. 60 s.; e lo stesso E. STENGEL, *Romanische Verslehre*, in G. GRÖBER, *Grundriss der romanischen Philologie*, II, I, Strassburg 1902, p. 85 (e cf. p. 67).

⁴ Apparsa prima nelle *Annales du Midi*, XVII, 1903, pp. 161-217, poi nella collezione dei *Classiques français du moyen âge*, n° 9, Paris 1913, 2ª ed. Paris 1927 (è questa l'edizione che tengo qui presente).

⁵ GUILLAUME IX duc d'Aquitaine, *Les chansons*, ed. Jeanroy cit., p. IX.

Il primo trovatore presso il quale appaia sicuramente questo verso è Jaufre Rudel.

Ma nella nostra « chansoneta » all'ettasillabo s'accompagna alla fine l'ottosillabo:

E / ja / per / plag / que / m'en / mué/va,
no'm / sol/ve/ra / de / son / li/ám.

L'ottosillabo, continuatore del dimetro giambico, è il più antico dei versi romanzì; ed è ancora il verso prediletto di Guglielmo d'Aquitania, che l'usa in sette dei suoi canti, or solo, or associato al tetrasillabo (che ne è la esatta metà). L'associazione dell'ottosillabo all'ettasillabo, se si prescinda dalla nostra « chansoneta », non si riscontra invece in Guglielmo ⁶, ma appar primamente in Jaufre Rudel.

Si tratta da principio (presso Jaufre Rudel o Cercamondo) dell'associazione dell'ottosillabo maschile e dell'ettasillabo femminile, di modo che, a non tener conto dell'accento, il numero delle sillabe dall'uno all'altro non muta. Qui invece, nelle strofe della « chansoneta », tra gli ettasillabi femminili (che son quattro, contraddistinti tutti dalla stessa rima) appare, come s'è visto, anche un ettasillabo maschile; e si presenta in rima con l'unico ottosillabo ⁷:

quos/si / de / qual / gui/za / l'ám...
no'm / sol/ve/ra / de / son / li/ám.

E questa è una combinazione che si comincia a incontrar solo in Marcabruno.

La distribuzione delle rime nelle strofe (*a a a b a b*) non differisce nella « chansoneta » da quella che si trova più di una volta in Guglielmo. Ma la qualità delle rime è ben diversa. Intanto vi appare la rima femminile, che nessuno degli altri canti di Guglielmo conosce ⁸. E vi appare nello stesso tempo la rima rara, estranea anch'essa alle abitudini del primo trovatore ⁹, anzi si può dire che quasi tutte, se non tutte, le rime femminili della « chansoneta » (*-iure*, *-onja*, *-ostre*, *-emble* ...) son rime rare. Or la ricerca della rima rara, che si rileva già non

⁶ Il rilievo è già del Maus.

⁷ Il rilievo è già dello Stengel.

⁸ Il rilievo è già del Maus, e ritorna nel Römer e nello Stengel.

⁹ Rilievo del Maus, del Römer, dello Stengel.

infrequentemente in Marcabruno, è caratteristica di una scuola più tarda.

Ma anche la rima maschile, nella « chansoneta », chiede qualche attenzione. È la medesima in ogni stanza; e ricorre al quarto e al sesto verso; ma mentre al sesto si avvicinano, come è di norma, parole differenti (*liam, fam, ram, clam, bram, Adam*), al quarto invece ritorna sola, puntualmente, la parola *am*, se non che una volta il singolare *am* è sostituito dal plurale *amam* (nel quale, si noti, foneticamente si raddoppia). Si ha un caso dunque di parola-rima: caso che altrove, nei canti di Guglielmo, invano si cercherebbe¹⁰. Usa in un suo canto la parola-rima Jaufre Rudel; in più canti l'usa poi Marcabruno.

Tutti i tratti sin qui rilevati, che non hanno alcuna rispondenza nel modo di verseggiare e di rimare abituale del primo trovatore, potrebbero tuttavia, nella mente di qualcuno, ricevere spiegazione da quel verso iniziale:

Farai chansoneta nueva...

Guglielmo (qualcuno potrebbe infatti sostenere) intende qui far qualcosa di nuovo. E perciò dà mano all'ettasillabo, perciò l'associa all'ottosillabo; perciò accoglie la rima femminile, perciò elegge la rima rara, perciò fissa una parola-rima...

Se così fosse, ci attenderemmo però ch'egli dicesse che vuol fare un nuovo « vers », non una nuova « chansoneta ». Guglielmo non ha mai fatto « chansonetas »: non ne può dunque fare di nuove. Guglielmo ha sempre chiamato « vers » i suoi canti, quando ha voluto alludere ad essi; e sette canti su dieci recano per lui, nel loro stesso testo, quel nome: « vers ». Tale era infatti il nome che i più antichi trovatori davano ai loro canti; tanto che il biografo di Peire d'Alvernhe poté scrivere « Canson no fetz, que non era adoncs negus cantars appellatz cansos, mas vers ». E aggiunge che fu Guiraut de Bornelh a fare « la premeira canson que anc fos feita »¹¹; il che non è vero, perché già Bernart de Ventadorn chiamava i suoi canti, indifferentemente, or versi or canzoni; ma è vero che ancor Peire d'Alvernhe e Peire Rogier, come prima Jaufre Rudel e Cercamon, si servi-

¹⁰ Il rilievo è del Römer, ripreso dallo Stengel.

¹¹ *Biographies des troubadours: textes provençaux des XIII^e et XIV^e siècles. publiés... par J. BOUTIÈRE et A.-H. SCHUTZ, Toulouse - Paris 1950, p. 218 s.*

vano solo del termine di « vers ». Quanto a Marcabruno, si può citare anche per lui un suo antico biografo, dove osserva che « en aqel temps non appellava hom cansson, mas tot qant hom cantava eron vers »¹²; e in realtà questo è il termine usato normalmente da Marcabruno per designare i suoi canti. Una sola volta, fra tante, eccezionalmente si trova, dato a un canto che va sotto il suo nome, il termine di « chansoneta ». Altro caso sospetto? Non è qui il luogo di indagare. Ma sospetto rimane senza dubbio, dopo tutto quanto si è detto, il caso della « chansoneta nueva » attribuita al più antico dei trovatori¹³.

Né mancano altri argomenti. È noto come nella poesia trobadorica i canti d'amore comincino assai spesso con un accenno alla primavera. Così è già in Guglielmo d'Aquitania: un suo canto comincia:

Pus vezem de novel florir
pratz e vergiers reverdezir...

e un altro:

Ab la dolchor del temps novel
foillon li bosc...

Ancor più frequente è l'esordio primaverile nelle canzoni di Jaufre Rudel; né la tradizione poi più s'interrompe. Se non che a un certo punto si avverte l'opportunità di alternare agli esordi primaverili, per evitarne la monotonia, esordi autunnali o invernali. È un'opportunità avvertita primamente da Cercamondo e da Marcabruno, mirabilmente sfruttata da Bernart de Ventadorn. E può anche avvenire che il poeta pensi alla primavera o all'estate; ma parli, per contrapposto, dell'autunno o dell'inverno. È ciò che fa l'autore della « chansoneta nueva », che vuol comporla mentre ancor dura la bella stagione, cioè, dice, prima che venga il vento e il gelo e la pioggia:

Farai chansoneta nueva
ans que vent ni gel ni plueva...

Variazione del noto motivo, che non par propria dei tempi più antichi¹⁴.

¹² *Biographies des troubadours* cit., p. 212.

¹³ Questa è l'opinione del Maus, del Römer, dello Stengel. Sull'uso dei termini « vers » e « chanso » (dove « chansoneta ») cf. A. JEANROY, *La poésie lyrique des troubadours*, Toulouse - Paris 1934, II, p. 63 ss. (senza trascurare la n. 2 a p. 66).

¹⁴ A chi fosse tentato di allineare la formula « Farai chansoneta nueva » alle

E il motivo del vassallaggio d'amore ? C'è uno studio importante di Silvio Pellegrini, dal quale appar dimostrato che « il primo che abbia fatto un impiego esteso d'immagini giuridiche feudali per rapporti amorosi » è Bernart de Ventadorn, il quale « le ha anche sviluppate in rappresentazioni di minuti particolari, e in un certo senso codificate »¹⁵. Prima di lui il Pellegrini non trova, quando pur trova, che espressioni vaghe, vagamente riferibili alla vita feudale; con la sola eccezione tuttavia di Guglielmo d'Aquitania. Se non che l'eccezione in realtà si restringe alla « chansoneta nueva »; perché in altri due canti (*Mout jauzens me prenc en amar...* e *Ab la dolchor del temps novel...*) le parole di Guglielmo, citate dal Pellegrini, non sono certo più significative di quelle che si possono rilevare in Cercamondo o in Marcabruno, e che hanno, a suo giudizio, assai poco peso. Ma nella « chansoneta nueva » il poeta « si riconosce formalmente » soggetto alla sua dama, « pronto a far stendere atto notarile della propria soggezione »:

...mi rent a lieys e'm liure
qu'en sa carta'm pot escriure...

« le chiede soccorso ('ajutori'...) come un sottoposto minacciato da pericoli », « vuole riparazione dell'ingiustizia ch'ella commette verso di lui »

... dreg dels tortz qu'ie'us clam...

altre ben note di Guglielmo (« Companho, farai un vers [tot] covinen »..., « Farai un vers de dreit nien »..., « Farai un vers... », « ...farai un vers »...) sarebbe facile ricordare che di simili formule iniziali è piena la poesia trobadorica di tutti i tempi, e che innumerevoli sono i trovatori dai quali udiamo che faranno, o che farebbero, o che vogliono fare, o debbono fare, o cominciare « versi », serventesi, canzoni, talora anzi proprio « canzonette » (« Una chansoneta fera »... dice Raimbaut d'Aurenga; e Raimon de Miraval: « Chansoneta farai »..., « Tal chansoneta farai »..., ecc.). Né pochi sono i trovatori che promettono qualche novità: « Farai un vers ab so novel »... (Bernart Marti), « Un sirventes farai novel »... (Bertran de Born), « Un sirventes nou voill far »... (Guilhem de Bergadan), « Far voill un nou sirventes »... (Folquet de Marselha), « Un sirventes novel voill comensar »... (Peire Cardenal) ecc. Non promette novità, ma si esprime in un modo curiosamente vicino a quello con cui si inizia la nostra « chansoneta », il primo verso d'una canzone di Pons de la Garda: « Farai chanson ans que venga'l laitz temps... »: esordio primaverile presentato, per contrapposto, con un accenno alla cattiva stagione.

¹⁵ S. PELLEGRINI, *Intorno al vassallaggio d'amore nei primi trovatori*, in *Cultura neolatina*, IV-V, 1944-45, p. 34.

E altre espressioni di questo canto si muovono, come ancor mostra il Pellegrini, « nello stesso cerchio di rapporti, di obblighi e di forme feudali »¹⁶. Così è all'inizio:

e ja per plag que m'en mueva
no'm solvera de son liam...

così verso la fine:

Qual pro y aures, s'ieu m'enclostre
e no'm retenetz per vostre?...

Tutto ciò è insolito nella poesia di Guglielmo, insolito nella poesia trobadorica anteriore a Bernart de Ventadorn; rientra invece con lui e dopo lui nel linguaggio normale dei poeti provenzali.

Di fronte agli indizi, che io ho raccolti qui, e che stanno contro l'attribuzione della « chansoneta nueva » a Guglielmo d'Aquitania, qual valore ha la testimonianza dell'antico canzoniere che ne indica come autore, nella rubrica, proprio lui, il « Coms de Peytius »? Si tratta, ripeto, di un solo canzoniere; ed è quello che si designa, solitamente, con la sigla C, contenuto nel ms. fr. 856 (già 7226) della Biblioteca Nazionale di Parigi. La serie dei nove canti ch'esso attribuisce (ff. 230^r-232^r) a Guglielmo d'Aquitania si apre con *Mout jauzens me prenc en amar...* (« Aissi comensa del Comte de Peitius »), e si chiude con *En Alvernhe part Lemozi...* (ch'è il noto canto *Farai un vers pos mi sonelh...* decapitato delle due strofe iniziali). Tra l'uno e l'altro stanno, prima, altri cinque canti sicuramente autentici, poi la nostra « chansoneta nueva », poi *Enaissi cum son plus car...*, ch'è, come sappiamo, una canzone di Uc de Saint Circ; ma porta in testa anch'essa, come ciascuno dei canti della serie, la solita rubrica (« Comte » o « Coms de Peitius » o « Peiteius »)¹⁷. La presenza di questa falsa attribuzione non è fatta certo per rafforzare l'autorità delle altre, quando non siano in diverso modo autenticate. Tale non è il

¹⁶ PELLEGRINI, op. cit., p. 31. Il Pellegrini non ha tuttavia dubbi sull'appartenenza della « chansoneta nueva » a Guglielmo d'Aquitania.

¹⁷ Cf. Bibliothèque Impériale, Département des manuscrits, *Catalogue des manuscrits français*, I, *Ancien fonds*, Paris 1868, p. 136 s. I testi dei nove canti secondo la lezione del canzoniere C sono dati col solito disordine da A. MAHN, *Gedichte der Troubadours in provenzalischer Sprache*, I, Berlin, 1856, pp. 101-107, num. 170, 171, 173 (*Enaissi cum son plus car...*), 173b, 174 (*Farai chansoneta nueva*), 175, 176, 177, 178.

caso della « chansoneta nueva », la quale è, per di più, in quello stesso manoscritto, la vicina immediata della canzone, che solo, come si è visto, l'errore, o l'arbitrio, del compilatore del canzoniere ha potuto assegnare al Conte di Poitiers.

Ma, se la nostra « chansoneta », grazie a molteplici indizi, e nonostante la testimonianza (non però insospettabile) dell'unico antico manoscritto, può essere senza inconvenienti ritolta a Guglielmo d'Aquitania, a quale altro autore può in cambio essere data? Un nome ci potrebbe aiutare in questa ricerca: un sol nome: quello del giullare, dell'amico giullare a cui il poeta affida la sua canzonetta (e perché lo sa forse uomo non uso a eccessive finzze, gli raccomanda di cantarla, e non urlarla):

Lay al mieu amic Daurostre
dic e man que chan e no bram.

Ma il nome di Daurostre non ci aiuta. Fuor di questi versi non pare che si trovi citato da nessuno.

Non rimane che tentare la via, spesso incerta, dei raffronti formali o stilistici; ed è la via già tentata da chi, settant'anni fa, impegnato in tutt'altra ricerca, fu però il solo a trattare con la debita attenzione la questione della paternità della nostra « chansoneta »¹⁸. Il Römer, dopo aver affacciato il nome (su cui poi non insiste) di Guiraut de Bornelh, e quello (che subito scarta) di Raimbaut d'Aurenga, si sofferma su Guilhem Ademar; e rileva in una sua canzone i versi:

don ieu morrai, si la dolor no'm tuoill
ab un doutz bais dinz cambra o sotz fuoill...

che gli richiamano (e il richiamo par più che legittimo) quei due versi della « chansoneta nueva »:

morrai, pel cap sanh Gregori,
si no'm bayz' en cambr'o sotz ram.

Anche rileva l'affinità dell'espressione tra questi altri versi di Guilhem Ademar:

e di li'm que non puosc garir,
si'm fai tremolar e fremir...

e quel verso della « chansoneta nueva »:

Per aquesta fri e tremble...

¹⁸ RÖMER, op. cit., § 84, pp. 60-61. Sua è anche l'osservazione relativa a « Daurostre ».

Ma forse altri potrebbe avanzare raffronti analoghi con altri poeti; e rimarrebbe poi sempre difficile decidere fino a che punto essi possano avvalorare l'idea di una identità di autore.

La versificazione di Guilhem Ademar ha tutti, o quasi tutti gli elementi che distinguono i versi e le rime della « *chansoneta nueva* » da quelli consueti di Guglielmo d'Aquitania. Sotto questo punto di vista la versificazione di Guilhem Ademar non è però dissimile da quella di tanti e tanti altri trovatori, specie di quelli fioriti come lui tra la fine del secolo XII e l'inizio del XIII ¹⁹.

Che se alcuno pensasse a uno scambio possibile, nella mente e sotto la penna di un copista, tra l'uno e l'altro Guglielmo, rimarrebbe poi atterrito constatando che i Guglielmi, fra i trovatori, non son due, bensì addirittura trentotto. Del resto Guglielmo d'Aquitania, nelle rubriche dei canzonieri, non appar mai col suo proprio nome, bensì solo come « Conte di Poitiers »; e Guilhem Ademar non è conte; ma i conti, fra i trovatori, son poi dieci ²⁰.

Lasciamo una ricerca piena di difficoltà e scarsa di promesse. Può bastar qui aver mostrato quanto l'attribuzione della « *chansoneta nueva* » a Guglielmo d'Aquitania sia improbabile, e quanto probabile sia invece la sua appartenenza a un trovatore meno antico. Il quale, anche se rimanga per ora innominato, anche se debba eventualmente rimaner sempre innominato, si rivela tuttavia poeta non comune. Comuni son certo molti motivi e concetti: la primavera che incita al canto; la servitù, anzi il vassallaggio dell'amante poeta sotto la dura signoria dell'amata; l'impassibilità della bellissima dama; il sentimento che vita e morte dipendono, per il poeta, da lei; il desiderio stesso, che sembra rompere per un istante, con l'immagine vaga di un bacio, il suo timoroso ritegno: tutto ciò, sappiamo, cento altri trovatori l'hanno detto. Ma il nostro lo dice bene, meglio di molti altri. E vien naturale a ogni strofa, e raggiunge nello stesso tempo un effetto sicuro, quell'insistere ch'egli fa sulla parola *am* ('io amo'), per arrivare alla fine,

¹⁹ Le *Poésies du troubadour Guilhem Adémar* si possono vedere ora tutte raccolte « avec introduction, traduction, notes et glossaire », da K. ALMQVIST, Uppsala 1951.

²⁰ Puoi contare i Guglielmi nella lista del JEANROY, *La poésie* cit., I, pp. 374-383; i conti nella cit. *Bibliographie* PILLET - CARSTENS, num. 178-186.

se l'amor solitario divenga, come vuol la speranza, un amor ricambiato, alla parola *amam* ('noi, noi due, io e tu amiamo'). Accorgimento non comune. Né comune è l'arguta idea della « monacazione ». Vuol farsi monaca, l'impassibile dama che non dà segno d'amore ?

Par que'us vulhatz metre monja...

O vuol che si faccia monaco il suo servo ? ma con quale profitto ?

Qual pro y aures, s'ieu m'enclostre
e no'm retenetz per vostre?...

Qual gioia al mondo può avere chi non ama ? o chi non è amato ? E qui il poeta prorompe in quei due versi, per i quali, veramente, par che tutta la « chansoneta nueva » sia stata scritta: due versi come raramente se ne incontrano nella poesia trobadorica, vibranti quali sono, in tanto sobria semplicità di parole, d'entusiasmo amoroso:

Totz lo joys del mon es nostre,
dompna, s'amduy nos amam.

ANGELO MONTEVERDI

INVILUTI SONO LI SCOLOSMINI...

Giacomo da Lentini

Nella Canzone *Amore non vole ch'io chlami* del notaro Giacomo il v. 31 offre difficoltà all'interpretazione, a motivo del termine *scolosmini* altrimenti non documentato. Nelle strofe precedenti il poeta ha dichiarato che non vuole chiedere *merzè né pietanza*, poiché la consueta maniera di impetrare grazia dall'amata ha perduto efficacia, per l'abuso che ne è stato fatto, vv. 19-20 *ch'este 'scita di savori, Merzè, per troppa usanza*; sviluppa questo motivo, richiamando per paragone il valore delle pietre preziose, che è in rapporto più alla loro rarità che non all'intrinseco pregio, com'è il caso dello zaffiro, *ca s'este orientale Lo zafiro asai più vale Ed à meno di vertude*, vv. 25-27, e conclude che vuole rinunciare alle solite formule, perché il troppo uso ne ha diminuito, al tempo stesso, la stima e l'efficacia, *e perzò ne le merzede Lo mio core non v'aciede, Perché l'uso l'à 'nvilute*, vv. 28-30. Nella strofa che segue ribadisce il concetto, determinandolo con il riferimento alle proprie manifestazioni di omaggio, che una volta erano accolte come cosa di molto pregio, e ora non provocano più nella donna alcuna gioia: il fatto è che le formule di cortesia debbono essere limitate a quelle che mai e in nessun luogo sono state dette; perché appaiano come gemme nuove, bisogna che non siano state inventate da altri, e siano così peregrine che il comune linguaggio amoroso non se ne possa appropriare, prima che siano passati nove anni. A esprimere lo svilimento che le sue *merzede*, una volta così apprezzate, hanno subito nel gusto e nelle grazie della dama, il poeta riprende e sviluppa l'immagine delle pietre preziose:

Inviluti sono li scolosmini
Di quello tempo ricordato,
Ch'erano sì gai e fini;
Nulla gioia non n'è trovato ¹.

¹ Secondo il testo di M. VITALE, *Poeti della prima scuola*, 1951, p. 127 sg., che segue A. È chiaro che la lettera tramandata è manchevole (le modifiche pro-

Non vi è dubbio che sotto la misteriosa parola *scolosmini* si debba nascondere, per necessità di congruenza, una pietra preziosa. Su questo tutti i commentatori si trovano d'accordo; annota il Cesareo: « di questa pietra non ho potuto ritrovare notizia: non è ricordata nè anco nel poema dell' *Intelligenza*, ove ne son descritte sessanta: fors'anco si tratta d'uno svarione degli amanuensi » (o. cit., p. 342, nota 1). Non agli amanuensi (la modifica che la trascrizione ha apportato alla forma costituisce, come si vedrà, peccato ben veniale) è da fare carico, bensì alle nostre conoscenze assai imperfette circa le particolari influenze che l'Oriente ebbe ad esercitare sull'Europa nell'età di mezzo. Infatti, l'identificazione della gemma, che si nasconde sotto *scolosmini*, porta a una sicura provenienza orientale, anche se non sarà possibile indicare specificatamente la fonte diretta, da cui il notaro attinse il nome di essa e le notizie sulle sue proprietà: le nostre nozioni circa la vita culturale della Sicilia nell'epoca bizantina e nella araba non arrivano a siffatti dati particolari, e, purtroppo, gli sporadici elementi, che possiamo individuare come sopravvivenze nelle epoche successive, ci si presentano solo come indizi isolati di una tradizione, che pure dovette essere ricca e complessa.

Lo sviluppo dell'argomentare nel componimento del Notaro esige che si tratti di una pietra preziosa, che l'uso e il tempo inviliscono, privano, cioè, del suo pregio. Questo è il caso della turchese, che sotto l'azione di agenti diversi perde il suo colore turchino (talvolta con riflessi verdastri), e perciò si dice che « muore ». Il fatto è rilevato in Plinio, dove, tuttavia,

poste da G. A. CESAREO, *Le origini della poesia lirica.....*, p. 342, ai primi due versi, in base a ragione metrica, non impegnano). Secondo noi è probabile (a un siffatto congetturare inerisce un margine di incertezza notevole, sino a quando non sia chiarito il problema della tradizione dei componimenti) che il testo sia così da leggere:

*Inviluti sono li scolosmini
Di quello tempo, ricordate
Ch' erano sì gai e fini:
Nulla gioia non ne trovate.*

Il senso è chiaro: « sciupate sono (la correzione del Cesareo *So' inviluti i scolosmini* toglie all'espressione, oltre che vigore, la bella impronta stilistica siciliana) le gemme di una volta — ricordate com'erano graziose e belle? —: ora non ricevete da esse più alcun piacere ». La dieresi concettuale e ritmica nel secondo verso rientra, mi sembra, nello stile del Notaro.

arbitrariamente si attribuisce la perdita del colore solo alle pietre migliori, *Nat. Hist.* XXXVII. 112: « Quae sunt earum pulchriores, oleo, unguento, etiam mero colorem deperdunt, viliores constantius repraesentant ». Nella tradizione lapidaria occidentale la turchese non ha fortuna e pare che se ne sia dimenticato persino il nome (v. sotto), ma nella tradizione orientale tale proprietà della gemma continua ad essere rilevata. Per limitarci a qualche testimonianza basterà ricordare il trattato sulle pietre di Ahmad al-Tayfâshî (morto nel 651 eg. = 1253), tradotto in italiano da A. Raineri-Biscia: « La Turchina possiede in primo luogo la proprietà di schiarirsi in tempo di serenità dell'aria, ed all'opposto di oscurarsi allorchè la medesima divien fosca, e caliginosa. Su tal proposito piacemi di riferire che Aristotile ha detto, che tutte le pietre, le quali cambiano naturalmente di colore, e d'aspetto, sono un vile ornamento di chi le porta. La Turchina ha pure questo di proprio, che se vien toccata da qualche untume, il medesimo la deturpa, ed altera il suo colorito. Lo stesso effetto produce in essa il sudore, che la deforma del tutto, siccome se n'è da me fatto l'esperimento. Anche il muschio, quando la tocca la guasta, e le toglie tutta la sua bellezza »². Negli stessi termini s'esprime Muhammad ibn Ibrâhîm ibn Sa'îd al Anşârî as-Singârî detto Ibn al Akfânî (749 eg. = 1358 d. Cr.) nella sua *Scelta dei tesori intorno alle gemme*³: « lo guastano (sc. *al-fairûzâg*) i grassi e il sudore... si muta col nuvolo, coi venti e con gli odori » (p. 55). Tale tradizione, che ha un reale fondamento nel comportamento della pietra, viene così esposta da J. Ruska nell'articolo dedicato alla turchese in *Encyclopédie de l'Islam*, II, p. 118 sg. s. *Fîrôzeh*: « Les meilleurs morceaux ont la couleur persistante, sauf les influences nommées ci-après; beaucoup perdent complètement leur couleur au bout de 10 à 20 ans et l'on dit que la pierre est morte. Mais toutes les pierres comportent une certaine variabilité de couleur. Quand le ciel est clair, elles sont belles, et troubles quand il est couvert; leur couleur change suivant l'état de santé de celui qui les porte, puis au contact de la sueur, de l'huile ou du musc; il paraît que la graisse restaure la couleur ».

² *Fior di pensieri sulle pietre preziose di Ahmed Teîfascite*, ed. II, Bologna, 1906, p. 71 (ed. I, Firenze, 1818, p. 42).

³ *Nuḥab ad-daḥā'ir fî aḥwāl al ḡawāḥir*, Cairo, 1939, p. 55.

Come si vede, il richiamo alla turchese per rendere l'immagine di cose pregiate, che l'uso e il tempo inviliscono, appare pienamente giustificato nel quadro delle conoscenze lapidarie dell'Oriente. Pure a diretta fonte orientale sembra rimandare il nome con cui il poeta la designa.

Le ricerche nei lapidari dell' Occidente per trovarvi traccia del termine *scolosmini* sono state anche per noi infruttuose, e, anche se condotte con maggiore ampiezza di quanto ci sia stato possibile, non pare che possano dare un risultato positivo. Infatti, la turchese in Occidente riappare avendo questo nome, dovuto certo al fatto che essa fu nuovamente conosciuta attraverso mediazione turca. Ciò afferma esplicitamente Arnoldo Sassone (morto il 1264) nel suo *De virtutibus lapidum*⁴: « Turcois... dictus a regione Turkia, in qua nascitur ». Con tale nome essa appare nello *Speculum naturale* di Vincenzo di Beauvais, nel *De mineralibus et rebus metallicis* di Alberto Magno e nel *Milione* di Marco Polo. Dei nomi usati nei secoli precedenti (il lapidario di Marbodo, vescovo di Rennes, morto circa il 1123, ignora la gemma) non sappiamo nulla. In Isidoro di Siviglia (sec. VII) essa ha ancora il nome di *callaica* (*Etym.* XVI VII 10). Anche nella tradizione orientale, che fa capo alla Persia, dove nel Khorāsān nei pressi di Nishāpūr si hanno i giacimenti più importanti, i nomi della gemma sono diversi: il mediopersiano conosce solo *parrēn* e il persiano moderno, a partire da Firdusī (sec. X), solo *pīrōze*; epperò arabo *fairūzağ* rimanda a un antico imprestito da pers. *pērōzav*⁵.

Il nome *scolosmini*, che appare nel notaro Giacomo, riflette una tradizione orientale collaterale a quella persiana, della quale abbiamo or ora fatto cenno. Infatti, non può esservi dubbio che il precedente di tale termine si debba riconoscere in armeno *χολozmik*, parola che i lessici registrano come in disuso, e che indica certamente la turchese, come risulterà dalla dimostrazione che daremo. Intanto, occorrerà porre in chiaro che il gruppo iniziale *sc* della forma tramandata è un puro scambio grafico dovuto alla scissione del segno *x* che rendeva la velare spirante. Dell'uso di *χ* per rendere in grafia greca ar. *h* si han-

⁴ Editto da V. ROSE in *Zeitschr. für deutsches Altertum*, XVIII [s. 2^a VII], 1875, p. 428 sgg.

⁵ Per maggiori particolari v. A. PAGLIARO, *Il nome della turchese* in *Arch. Glott. It.*, XXXIX, 1955, p. 142 sgg.

no numerosi esempi nei diplomi greci della Sicilia, ad esempio, χαλεφ ar. *hlf*, Cusa, *I diplomi greci ed arabi di Sicilia*, I, 1868, p. 131, χαλλ, ar. *hlyl*, cfr. A. Steiger, *Contribución a la fonética del hispano-árabe y de los arabismos en el ibero-románico y el siciliano*, 1932, p. 226, inoltre χάνδακ top., Cusa, p. 415, ar. *ḥandaq* (l'esito *ciánnacu*, su cui De Gregorio in *Zeitschr. f. roman. Philol.* 49, p. 528 sg., tradisce, per l'esito dell'iniziale, derivazione diretta dall'arabo [-persiano] e non da gr. χάνδαξ, a sua volta imprestito: in Spata, *Le pergamenes greche*, 1864, p. 453 *chandac* nella redazione latina di un atto greco e arabo rende probabilmente la pronunzia araba). L'importanza del greco come lingua scritta sino ad età sveva ha fatto sì che χ si traducesse con il suo valore spirantico nel *x* della scrittura latina: a questo valore si aggiunsero quello della spirante prepalatale invertita *ʃ*, con cui talvolta viene continuata la velare spirante araba (ad esempio, *xannáca* e *ʃannáka* 'collana' ar. *ḥannāqa*, accanto ad altri esiti locali) e che costituisce pure la continuazione di vari gruppi (in particolare FL iniziale, SI interno); e quello della consonante sibilante prepalatale sorda (*ʃ*) che continua in gran parte anche *x* latino, per non tenere conto dei latinismi e degli iperlatinismi grafici. Una siffatta fortuna della lettera *x* è durata a lungo nella tradizione lessicografica siciliana, a partire dal Senisio, dal Valla e dallo Scobar sino ai più recenti dizionari⁶: a questi si riferisce palesemente lo Steiger, l. c., p. 226, quando afferma: « el siciliano (y calabrés) meridional transcriben el *h* con *x*, *h* »⁷. Una siffatta grafia appare ancora oggi nel toponimo *Xirbi*, stazione di Caltanissetta, spesso pronunziato, in base all'attuale valore grafico di *x*, *csirbi*, ma che, com'è noto, continua ar. *ḥarba-ḥirba*, cfr. Pasqualino, *Vocabolario siciliano etimologico*, IV, 1790, p. 397 (« *iri pri si scirbi scirbi*, idest per loca agrestia, montes, nemora, dumeta, ire »). Tutto ciò rende pressoché certa la restituzione di *scolosmini* in *xolosmini*; e così l'identificazione con arm. *ḫolozmik* è perfetta, poiché, quanto al suffisso, si può ammettere che già in armeno vi fosse una duplice formazione, come in *yasmik* 'gelsomino' rispetto a m.-pers. *yāsmīn* oppure,

⁶ Cfr. F. TRAPANI, *Gli antichi vocabolari siciliani*, 1941, p. 93 sgg. [Ved. ora A. MARINONI, *Dal « Declarus » di A. Senisio: i vocaboli siciliani*, 1955, p. 214 sgg.].

⁷ La trascrizione *h* è quella adottata da G. ROHLFS, *Dizionario dialettale delle tre Calabrie*, 1932-39.

e ciò è più probabile, che si tratti dell'adattamento a un suffisso romanzo: *gens Corosmina* sono chiamati gli abitanti della Khorasmia nel latino dello storico ungherese Simon di Keza che scrisse intorno al 1290 (cit. e bibl. in U. Monneret de Villard, *Le leggende orientali sui Magi evangelici*, 1952, p. 160 e nota 5).

Che arm. *χολozmik* significhi ' (pietra) khorasmina ' cioè ' della Khorasmia ' è fuori di dubbio. Il termine è stato appunto richiamato da E. Herzfeld, *Altpersische Inschriften*, 1938, p. 232 a proposito del problema dell'identificazione delle pietre turchine, che nella ' carta ' di fondazione del palazzo di Dario I a Susa sono indicate come provenienti dalla Khorasmia (DSf. 39-40, in Kent, *Old Persian*, 1950, p. 143). Epperò quale sia con precisione la pietra indicata da arm. *χολozmik* non è chiaro⁸, e perciò il riferimento sinora non ha potuto avere una sua validità al fine di stabilire se la pietra di Susa, indicata con la qualifica di *αχσaina*- ' bluastro ' e data come proveniente dalla Khorasmia, sia la turchese, come vogliono il Blechsteiner, il König, lo Hinz, e il Kent, oppure l'ambra grigia, come sostiene lo Herzfeld, o l'ematite, come sostiene lo Scheil (bibl. in Kent, o. cit., p. 165). L'argomento, che viene addotto contro l'identificazione con la turchese, si fonda sul fatto che nella Khorasmia non risulta che vi siano o vi siano stati in passato giacimenti della pietra; e invece i più importanti si trovano qualche centinaio di chilometri a Sudovest nel Khorāsān. Ma a questa obiezione viene risposto che al tempo di Dario quest'ultima regione faceva parte della satrapia della Khorasmia. Che sia proprio la turchese la pietra ricordata nella carta di fondazione di Susa, insieme con i lapislazuli e la corniola, è provato, oltre che dalla qualifica di *αχσaina*- ' bluastro ', che in fase posteriore è attribuita ancora a questa gemma, anche dal fatto che arm. *χολozmik* e il *xolosmini* di Giacomo da Lentini, i quali continuano la medesima qualifica locale, si riferiscono sicuramente ad essa.

⁸ « Da der *αχσaina* stein aus *hvārazmīš* kommt, ist er sicher der arm *χολozmik* genannte, aber was das war ist nicht bekannt » HERZFELD, l. c.

La presenza di *l* per *r* denuncia che l'imprestito proviene da area dialettale iranica con *l* da *r*, cfr. per i cosiddetti dialetti caspici GEIGER in *Grundriss d. iranischen Philologie* 1 b, p. 353, CHRISTENSEN, *Contributions à la dialectologie iranienne*, II, 1935, p. 33.

Nel recente grande dizionario armeno di St. Malxasian, *Hayerēn bačatracan bararan*, II, 1944, p. 279, la parola *χολοzmik*, contrassegnata dallo asterisco che denota parole o significati di uso raro, è così definita: *volork tap 'ak k'ar, vord gorc en acum ibrev yesan* « pietra liscia e levigata, che si usa come cote ». Per quanto si tratti di una parola in disuso e il riferimento sia piuttosto generico, non sembra facile mettere d'accordo la qualità di gemma, o almeno di pietra semipreziosa, con quella di pietra da affilare. A chiarire tale apparente incongruenza interviene fortunatamente un epigramma dell'Antologia palatina, in cui la turchese, o pietra affine, appare adibita ad un siffatto uso. Si tratta di un epigramma, attribuito a Phantias, *Anth.*, VI. 295, in cui uno scriba, arricchitosi nel servizio di esazione delle tasse, dedica alle Muse gli strumenti della sua povertà (πενίας ἄρμενα). L'elencazione è chiusa con τὰν ἄδυφαῖ πλινθίδα καλλαῖναν « il blocchetto di turchese dalla dolce luce »⁹.

A che servisse un tale oggetto non è chiaro; ma certo esso non poteva essere adatto alle funzioni di ' paralume ' che sembra attribuirgli il Waltz, *Anthologie grecque*, Parigi, III, 1931, p. 147 (« cette plaque de turquoise qui adoucit la lumière »). E' piuttosto nel vero il Guyet, dotto francese del sec. XVII assai benemerito dell'Antologia, il quale vide in esso la piccola cote, con cui lo scriba affilava il coltellino per aguzzare le penne, cfr. *Revue des Études anciennes*, XXVII, 1925, p. 46. Tale testimonianza chiarisce come arm. *χολοzmik*, una volta che il nome della turchese in quella lingua fu sostituito da *gočazm* e da *p'iruzay*, rimanesse a indicare la funzione, a cui la pietra era adibita forse nella stretta cerchia degli scribi, e fosse magari esteso ad altre pietre usate per il medesimo scopo. Si tenga presente che, secondo Teofrasto, *De lapidibus* II. 7. 44, la pietra migliore per incidere le gemme, della stessa natura di quella di cui si fanno le coti, è originaria dell'Armenia. Plinio, *Nat. Hist.* XXXVII. 10 dice che la turchese (*callaina*) si trova « apud

⁹ L'agg. ἄδυφαῖς, attributo della turchese, secondo noi, vuole rendere il pers. *aχšaina-* 'scuro, non brillante', che appare già nell'iscrizione di Susa e costituisce anche dopo la qualifica di colore della turchese *aχšēn, χασīn*. E' l'epiteto che è riprodotto in Πόντος ἄξεινος nome greco del Mar Nero (il colore indica originariamente un punto cardinale, il Nord), trasformato poi per eufemismo in Πόντος εὖξεινος, secondo la bella e verace etimologia del VASMER.

incolas Caucasi montis »¹⁰. E' assai possibile che in tutto ciò possa esserci scambio fra la turchese, pietra abbastanza dura (scalfrisce il vetro), ed altra affine d'aspetto, ma più dura, come qualche varietà di corindone¹¹.

Se arm. *χολοζμικ* indica come significato primario la turchese e tale significato si è determinato in 'pietra da affilare', appunto perché a quest'uso essa era adibita nella cerchia degli scribi, se i *xolosmini* di Giacomo da Lentini indicano pure la turchese, poiché questa fra tutte le pietre risponde al requisito, in base a cui il poeta l'usa come paragone, cioè di perdere il valore, di invilirsi nel tempo¹², ed ambedue le denominazioni rimandano alla Khorasmia come luogo da cui la pietra ha preso il nome, è chiaro che la pietra, data nella iscrizione del palazzo di Susa come proveniente dalla Khorasmia, non può essere altro se non la turchese, come la maggioranza degli iranisti ha sostenuto in base ad altri indizi. Queste tre tappe che emergono sulla nebbia del tempo, l'iscrizione di Dario, l'epigramma della Palatina, la testimonianza del poeta siciliano, legate dalla continuità di tradizione linguistica che si racchiude nell'armeno *χολοζμικ*, consentono di ricostituire il cammino millenario del nome e dell'oggetto di cultura, che esso designa.

Rimane, tuttavia, un punto assai oscuro, che allo stato delle nostre conoscenze, come si è accennato all'inizio, non sarà facile chiarire. Posta l'identità fra arm. *χολοζμικ* e sic.

¹⁰ Sul significato piuttosto ampio e indeterminato di *Caucasus* in Plinio, ved. HERRMANN in Pauly-Wissowa, *Real-Encycl.* XI, 1, c. 61 sg.

¹¹ La pietra, per la sua durezza, fu usata pare anche per manipolarvi sopra medicamenti. Il p. dr. G. Ciantayan, bibliotecario della Congregazione mekitarista di Venezia-S. Lazzaro, interpellato sulla vitalità del termine nell'uso moderno, ha così risposto (lettera del 6 luglio 1954 al dr. G. Bolognesi): « La parola armena *χολοζμικ* significa 'pietra liscia, dura' sulla quale si pestava allora altra sostanza. Venne usata la predetta dal medico Mekitar (sec. XII) nel suo libro. Ora quella parola è antiquata e non si usa più ».

J. MARQUART (MARKWART), *Ērānšahr*, 1901, p. 155 riconobbe che si trattava di una gemma, ma non gli riuscì di individuarne la specie. Vedi pure BENVENISTE in *Bull. School Orient. St.* VII, 1931, p. 269 nota 3: « suivant toute apparence, c'est la pierre *axšaina* qu'on appelait *χολοζμικ* ».

¹² Vi sono altre pietre che perdono occasionalmente il colore. Così dello *jacractisonta* che è forse il *yacinthizon* d'Isidoro di Siviglia, Filippo di Thaon (1297) dice: « Ceste pere devient obscure Quant ele touche a chevelure ». Cfr. CH.-V. LANGLOIS, *La connaissance de la nature et du monde au Moyen Age*, 1911, p. 26. Ma per nessuna gemma l'invilirsi con l'uso è così tipico come per la turchese.

xolosmino, la quale non può essere revocata in dubbio, data la rispondenza formale e semantica in un segno così tipico, per saldare il circolo dimostrativo occorrerebbe additare la fonte, da cui il Notaro attinse e il nome della pietra e la notizia circa la sua proprietà di perdere il colore. Purtroppo, la mancanza di un'ampia e particolare documentazione sulla cultura di quel tempo in Sicilia¹³, non consente se non di formulare qualche ipotesi di carattere provvisorio. A una fonte araba, almeno per quanto si riferisce al nome, non pare che si possa ragionevolmente pensare. Il nome arabo della turchese *fairūzağ* fu preso in prestito dal persiano assai per tempo, certo anteriormente al sec. X, e tale esso appare nei lapidari arabi. Non c'è nessun motivo per ritenere che una traduzione latina potesse avere reso il termine arabo con *xolosminus*, poiché, se mai, si sarebbe avuto un *chorosminus* o *corosminus* (v. sopra), o piuttosto *corosmina* (sottinteso *petra*), ammesso che tale qualifica locale fosse stata già nella terminologia latina. La spirante iniziale, che sola può spiegare *sc* della lezione tramandata, rimanda ad origine orientale più diretta; né è metodologicamente ammissibile il sospetto che l'identità formale con l'armeno possa essersi determinata in via secondaria. Rimanendo fermi al rapporto arm. *χολοζμικ*-sic. *xolosmino*, può assumere valore la notizia fornita da Teofane, *Chronographia* 727, ed. De Boor, I, p. 469, secondo la quale un migliaio di Armeni dell'esercito bizantino, che avevano partecipato alle sommosse per la questione del culto delle immagini, nel 792 furono deportati nelle isole e, per la maggior parte, in Sicilia¹⁴. Si tratta dunque di un grosso nucleo di Armeni, che, certo accompagnati dalle famiglie, si stanziarono nell'isola, pare nelle zone orientali: e della loro presenza si ha traccia anche nell'età successiva, cfr. M. Amari, *Storia dei Musulmani di Sicilia*, ed. II, a cura di C. A. Nallino, I, p. 321. E' da attribuire a questi coloni l'importazione della pietra in Sicilia con il nome che aveva nella loro lingua? ¹⁵ Il fatto che

¹³ Sulla datazione di Giacomo si vedano le precise determinazioni di S. SANTANGELO, *Giacomo da Lentini e la canzone « Ben m'è venuto »*, p. 3 sgg.

¹⁴ ὧν (sc. Ἀρμενίων) ἐπιγράψας τὰ πρόσωπα μέλανι κεντητῷ, « Ἀρμενιακὸς ἐπιβουλός », διέσπειρεν αὐτοὺς ἐν τε Σικελίᾳ καὶ ταῖς λοιπαῖς νήσοις.

¹⁵ Vi è qualche altro vocabolo nel lessico siciliano, che denuncia origine orientale e che, tuttavia, non è di trafilta araba. Anzitutto *sceccu* (*šekku*) che, nonostante tutto, non è possibile staccare dal turco *eşek*. Inoltre, *karmuşu* 'coniglietto' continua sicuramente pers. *χarmūš* 'grosso topo' (palesamente secon-

questo abbia resistito per quattro secoli giungendo, forse per tradizione orale, sino al notaro Giacomo, non può fare difficoltà, se si tiene presente che si tratta di un oggetto prezioso, che le famiglie si tramandano di generazione in generazione; né può fare meraviglia che il nome sia stato sostituito da ' turchista ' o ' turchese ', quando questo nome si affermò in tutta Italia nella terminologia degli orafi e dei mercanti ¹⁶.

Il difetto di documentazione non ci permette di insistere su questa ipotesi. Limitiamo la nostra certezza alla constatata identità della gemma ricordata da Giacomo da Lentini con la turchese e, in conseguenza, alla opportunità che la lezione tramandata *scolosmini* sia corretta in *xolosmini* ¹⁷.

ANTONINO PAGLIARO

dario, come mostra lo sviluppo semantico, ant. it. *caramogio* 'uomo piccolo e deforme'). Forse anche *froša* (PASQUALINO, *Vocabol. sicil. etimol.*, II, 1786, p. 164 s. *froschia* « cose fritte in padella come uova, pasta e simili »); poiché gli etimi dati sono manchevoli (sic. § interno, quando non continui *SI*, denuncia imprestito), apparirà non impossibile il richiamo di medio-pers, *afrošak* 'bun, flat bread' (UNVALA, *The Pahlavi Text « King Husrav and his Boy »*, p. 74), arm. *hrušak*. Analogo è il caso di elementi germanici isolati, in luoghi dove forse si ebbero transitorie guarnigioni, rilevato in *Archivum Romanicum*, XVIII, 1934, p. 365 n. 2.

¹⁶ Nell'inventario del tesoro di S. Agata del 1479, *turchista* appare ancora in funzione aggettivale, *petra turchista*; v. C. MUSUMARRA, *Gli inventari del tesoro di S. Agata* in *Arch. Stor. Sic. Orient.*, s. 4, V (XLVIII), 1952, p. 39 sgg.

¹⁷ [Rilevo con piacere che la lettura *xolosmini* e il relativo significato sono stati già accolti nell'edizione critica di B. PANVINI, *La scuola poetica siciliana: le canzoni dei rimatori nativi di Sicilia*, Firenze 1955, p. 40 e 195, pubblicata nel frattempo].

TRE LIRICHE TROVATORICHE

Si presentano qui due liriche di Bernart de Venzac (cfr. PILLET, 71; JEANROY, *La poésie lyrique*, I, 347) e una di Adhemar Lo Negre (cfr. PILLET, 3; JEANROY, *o. c.*, I, 330), di cui mancava un' edizione critica, anche se *Bel m'es lo chans per la faia* di Bernart de Venzac era stata pubblicata dallo Zenker, con apparato critico, ma priva di traduzione e di note esegetiche. La mancanza dell'una e delle altre era tanto più avvertita, essendo essa un esemplare tipico del *trobar clus*, di ardua interpretazione per i neologismi e l' intensità metaforica. E del tutto insufficienti erano le edizioni delle altre due liriche qui pubblicate.

BERNART DE VENZAC

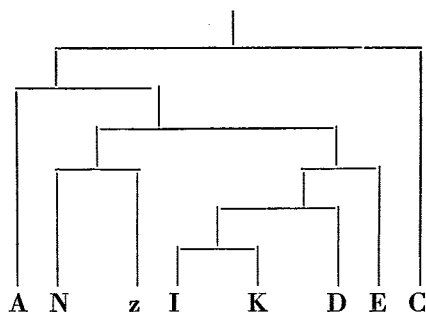
Bel m'es lo chans per la faia

(PILLET 323, 6)

Mss. C 259; Peire d' Alvernha: A 10 (*Arch.*, 51, 3), D 2 - 5, E 46, I 12, K 2, N 256 - 391 (MG 280) z (*Studi rom.*, 12, 149).
Ed. ZENKER, *P. d' Alvernha*, p. 144 (*R. F.*, 12, 795)
Per l'attribuzione, cfr. ZENKER, *o. c.*, p. 4.

ADEIKNz si distinguono per alcuni errori comuni (vv. 10, 36) da C caratterizzato da molti errori individuali (vv. 3, 9, 11, 12, 15, 16, 24, 25, 40, 43, 46, 53, 56). DEIKNz aggruppati dalla comunanza di alcuni errori (vv. 1, 46, 56) si possono poi discriminare da A anch'esso distinto da errori particolari (vv. 18, 21, 27, 46, 51). Nz si distinguono da DEIK (vv. 41, 47) e D ha errori comuni con E (vv. 6, 11, 12, 13) ma è più di E vicino a IK (v. 33) aggruppati da errori comuni (vv. 12, 38).

Lo stemma è dunque il seguente:



8 *coblas unissonans* 1 *tornada*. a 7', b 7, b 7, c 7, a 7', d 7, e 7.

Cfr. FRANK, *Rep.*, 671,1

Grafia: A

I

- 1 Bels m' es lo chans per la faia
- 2 que fan l' auzellet menut,
- 3 don refrimon li batut,
- 4 per la beutat del frescum,
- 5 e qecs ab sa par s'asaia
- 6 e chanton, per q'ieu m'assai
- 7 d'un vers faire, si no·i pec.

II

- 8 Qecs pens'e poigna cum aia
- 9 so que vol et a volgut:
- 10 voler folh reconogut

1. C belhs DINz bel K pel / DEIKNz mes dous c. / C faya
DIK faiha z fogla / 2. DK qe / A fant E faun / C lauzelhet D
llausellet E lauzelet IK lausellet / 3. D dom / A refri-
mont C retendisso E refrinhon / C l / 4. N per b. /
A veutat / 5. C quecx E quex INz quecs / C sessaya / 6. CE per
quieu DIK per queu N quieu / C messay E messai / 7. DE ses
IKNz se / C noy DE nuill

8. C quecx DIKNz quecs E quex / C ponha e pessa / DEIKNz
pes / A poigne DIKN poingna E ponha z poingne / IKNz
con / C aya DIK aiha / 9. C quez z qe / C a / E ha / 10. A voille

- 11 fai del pe iusc'al rasum
 12 lui c'a voluntat q'es gaia;
 13 viatz l'afolla e'l dechai
 14 orguoills que d'aut bas cazec.

III

- 15 Et adoncs ira veraia
 16 creis lui que s' apella drut,
 17 e cel que l'a faich cornut
 18 a·l donat morsel querum
 19 que l'estrangle, anz qe·l traia;
 20 e mespreza l'en hom sai
 21 e lai, non cal que ia·i pec.

IV

- 22 Si ben de primier si taia
 23 l'enemics, tot er saubut
 24 qant fai far a rescondut,
 25 e vol·s doutz en amarum,
 26 don nais amistatz savaia

DIK voile E vueille Nz vole / AN foill DIKz foil
 E fueill / E reconegut / 11. C pelos DE pel / C quel /
 CE razum I rasun Nz rassum / 12. C que / C voluntatz
 DEN voluntat / C nes DEIKN ques / C gaya DE veraia IK
manca / 13. IKNz vias / C lafola D lafoilla E lafueilla
 IKNz lafoll / DE *manca* el / 14. C erguelh DI orgoills
 E orgueils N orgoill z orgoils / CE qui
 15. C adoncx E adonx / C planh e sesmaya / I veraya / 16.
 C aisselh quis / Nz qe / E sapela / 17. E ves Ceselh DIKNz
 e sel / C qui / CDEIKNz fag / 18. A la DEIK a / C morselh E
 morcel / DIKN querrum E querom / 19. DIK qui / C lestran-
 gla / CENZ ans / CDEIKN quel / C traya / 20. DKNz mespresa I
 espressa / E lei / DIK om ENz non / 21. IK nom / A
 cuig C chal / K qe / C iay DEIK ia
 22. K sj z li / D primer EIKN premier / C se E sa / C taya
 DIKN tahia / 23. C enamicx E enemix Nz enemix / D
 or / 24. C quan EI quant Nz cant / C f. afar r. / 25. AD volz EIKNz
 vol / C donc D dolz ENz dous IK douz / N amarum / 26. C nays /

27 que fai tornar un gen bai
28 de bocha en agut bec.

V

29 Cel que mais a plus s'esmaia
30 e pero tost recrezut
31 a l'aver q'a conquezut,
32 don el non a ren ma·l fum;
33 o·n sia iratz o·l plaia,
34 la menre partz l'en eschai,
35 car el eis no·s n'apanec.

VI

36 Qan sai tol aquesta raia
37 mortz, que fai de parlier mut,
38 si·l bens a·l forfaich vencut,
39 loignada s' es del ferum
40 l'arma, que del enfern braia,
41 car endreig lui no s'en vai
42 lai on ancese mals estec.

N a m i s t a t z a m i s t a x / C s a v a y a z s a l v a i a / 27. A d o u t z
D I K N z g i e n / C b a y D b a i z / 28. C D E I K N b o c a z b o c c a .

29. C s e l h D E I K N z s e l / K q e / D I K h a / C e s m a y a D e s m a a N
e s m a i h a / 30. C e m / D E p e r s o / 31. E h a / C q u a D q a n E c h a I
q u a n K c a n N z c a / A c o n q u e r u t E c o n q u e z u t z /
32. C d o n t / C e l h / C E r e / C m a s / 33. D s i / A z o i l / C p l a y a
D I K p a i h a N p l a i h a / 34. N l a n / D m e u d r e N r e n r e I p a r z
K p a r t z p a r i t z / C e s c h a y z e s c a i / 35. C E q u a r / C e l h / C
e y s / A n o i s D n o / E a p a n e c D I K N z a p a r e c
36. C t a n t E I K q u a n N z c a n t / A D E I K N z s e / A v o l v D E I K N z
v o l / C D I N z a q u e s t a / C r a y a D i h a I K r a i h a / 37. K z q e / C
d e l z m a n c a / 38. C s e D I K N z s e l / D b e c s E N z b e s I K
b e l s / C D E I K z f o r f a g N f o i f a g / 39. C E l o n h a d a D I K N z
l o i n g n a d a / A I f e r r u m D f u m / 40. C l a r m a q u e n f e r n s
c r i d a e b r a y a / K q e / I d e l l / D N e n f e r m / D I K
b r a i h a z b r a j a / 41. A q a n d C E q u a r N z c a n / C D I K e n d r e g E
e n d r e i t N r e n t d r e g z r e n d r e g / C l u y / C D N z n o n / N z
m a n c a s e n / C v a y / 42. C o n t / A D E I K N z m a l

VII

43 Ges puous de mal no s'esglaià,
 44 qe·l mieills de ben s'a tolgut,
 45 qand a·l dreich sentier perdut;
 46 ben es qui cel pel e plum
 47 don a coita e sofràia;
 48 car follia pesa mai
 49 qui·l balanss'el dreich bavec.

VIII

50 Lo vers vas la fin s'atraia
 51 e·lh mot sion entendut
 52 per n'Isart, cui Dieus aiut,
 53 quez el ama en autum;
 54 se·i a motz que non s'eschaia,
 55 vuoill que l'en mova, si·l plai,
 56 e que non l'en teigna nec.

43. C des / C piegz D pois ENz pueis / DIKNz non / C
 esglaià DI esglaiha K ezglaiha / 44. CN que DEIK quil C miells
 DNz miels E mieils IK meils / A del / CK be / 45. C tant D qant
 EIK quant Nz cant / CDEIKNz dreg / CE semdier IKNz sendier /
 46. Abon / A que / C manca DIKNz del El / N bel /
 C en DEIKNz el / 47. C dont D dom / E ha / A cuita C
 viutat Nz cuiutat / C sofraya DK soffraia E sofraita N
 sofreia / 48. CE quar / A foillia C pezal E folia / C
 folia Nz peza / C may / 49. AIKN quil C quel z qel / A
 balanssa CE balansa DK balanz I blanz Nz balans /
 CDEIKNz dreg / DK badeç

50 - 56. z manca

50. K Go / C ves / C fi / C satraya D setraia IN satraiha K
 latraiha / 51. A sil DIKN el E eill / C dig / 52. CE
 nizarn D nixart IK nizart / C cuy / 53. A qe C qu DIK
 quiz / A cel celh / C ama pretz et altum / AI
 autun / 54. Cy / ACDEIKN mot / K qe / CE no / C seschaya K
 sechaia / 55. C vuell DIKN voill E vueill / C lon / E sill / DE
 plaia / 56. A noi E no / E loy DEIKN li / CE tenha DIKN
 teingna / AN vec

IX

- 57 Lo vescoms, que gran ben aia,
 58 vuoill qe lo·m meillur, si·l plai,
 59 lo vers, si fals motz lo sec.

57 - 59. z *m a n c a*

57. D vescons / C qui K qe / C aya DK aiha / 58. C vuelh DIKN
 voill E vueill / CDEN que / A l DEIK l e n N l o / A m e i l l u r e
 C melhur / E s i l l / C play / 59. D s a b s / K moz N moiz / A l o s

TRADUZIONE

I — M'è grato il canto che fanno i piccoli uccellini per il faggeto per la bellezza della frescura, onde risuonano le vie battute, e ciascuno si accosta alla sua compagna e cantano, per cui io mi dedico a fare una canzone, se non vi fallisco.

II — Ciascuno medita e si sforza d'avere ciò che vuole ed ha voluto: la cupidità rende folle garantito dal piede fino alla rasatura colui il quale ha volontà ch'è di gioia; prontamente gli fa oltraggio e lo precipita l'orgoglio che l'ha rovesciato d'alto in basso.

III — E allora tristezza verace accresce colui che si chiama drudo, e quegli che l'ha fatto cornuto gli ha dato un morso di cuoio che lo strangoli prima che lo tiri, e per questo lo si disprezza dappertutto, non importa che già vi abbia danno.

IV — Benchè a tutta prima il nemico taccia, sarà saputo tutto quanto fa fare in secreto, e il dolce si volge in amaro, onde nasce una malvagia amicizia che fa mutare un gentile bacio di bocca in aguzzo becco.

V — Colui che più ha, più si dispera e perciò presto ha ceduto l'avere che ha conquistato, di cui non ha nulla tranne il fumo; o ne sia triste o gli piaccia, gliene viene la minor parte, perchè egli stesso non se n'è nutrito.

VI — Quando qui toglie questa luce la morte, che rende

da ciarliero muto, se il bene ha vinto il misfatto, l'anima s'è allontanata dal malvagio, sicchè egli gridi dall'inferno, perchè davanti a lui essa non se ne va là dove è sempre stato il male.

VII — Non inorridisce poi affatto del male chi s'è tolto il meglio del bene, quando ha smarrito la retta via; ben vi è chi quello (= il meglio del bene) spela e spenna onde ha cruccio e sofferenza; perchè pesa di più la follia se qualcuno la pesa con la bilancia esatta.

VIII — La canzone si approssima alla fine e le parole siano intese da ser Isardo, che aiuti Iddio, perchè egli ama in autunno; se v'è parola che non convenga, voglio che ne la tolga, se gli piace, e che non gliene serbi disprezzo.

IX — Il visconte che abbia gran bene voglio che me la migliori, se gli piace, la canzone, se una falsa parola l'accompagna.

NOTE

1 - 7. La prima strofa ha una sua efficacia di suggestione paesistica, con quel trapasso del canto degli uccelli dal faggeto ov'essi dimorano alle vie battute che ne risuonano, con quell'accoppiarsi di ciascun uccello con la propria compagna e quel cantare tutt'insieme.

4. *frescum*: da *fresc* e il suffisso *um*, come *rasum* (v. 11: *ras - um querum* (v. 18: *cuer - um*), non registrati dal SW nè dai glossari di altri trovatori. Si noti che la formazione di nuovi termini mediante suffissi è un preziosismo retorico che risale fin dallo *stile oscuro* della latinità medievale: cfr. A. DEL MONTE, *Studi sulla poesia ermetica medievale*, Napoli, 1953, p. 43 ss.

10 - 11. Zenker adotta la lez. ADEIKNz e interpunge nel modo seguente: *volh e folh reconogut - fai del pe jusc'al rassum*; ma non s'intende qual senso voglia attribuirvi. Il poeta dice: ciascuno vuole l'amore; ma questa *volontà* di gioia amorosa si trasmuta in un *volere* di godimenti empirici, onde si diventa folli e si è poi degradati dall'orgoglio. Questo è, per così dire, il disamore del sentimento amoroso, l'oblio del servizio d'amore per l'albagia sensuale. A intender bene il passo, occorre ricordare che la *fin'amor* era essenzialmente

nostalgia amorosa, amore dell'amore, opposto perciò agli amori empirici; e, come altri per *amor* (*fin'amor*) e *amar* (*fol'amor*), B. de Venzac contrappone qui *voluntat* e *voler*.

15 - 16. Il *voler*, la *cupiditas*, genera l'*orguoill*, e questo l'*ira*.

15. *ira*: è il contrapposto di *ioy* nel dizionario trovatorico. *veraia*: al contrario dell'indole fittizia dell'*orguolh*.

16. *creis*: ironico, chè *creisser*, insieme con *melhurar*, s'adoperava per indicare un'elevazione, un perfezionamento.

19. In modo ch'egli si trovi imbrigliato senza la possibilità di ribellarsi. Infatti la colpa della donna significa onta dell'uomo, che non osa però rinfacciare il tradimento perchè teme di esserne disonorato o di perderla.

23. *enemics*: il *lauzengiers*.

27 - 28. La consapevolezza da parte della donna della viltà dell'uomo e da parte di questo del propagarsi della propria onta tramuta l'amore in odio.

29 - 35. Egli ha espugnato la resistenza di una donna, ma altri ne ha goduto e il suo possesso è stato illusorio e sollecito di pena: e tanto maggiore è ora la sua tristezza quanto maggiore era la resistenza che egli aveva vinto.

35. *apanec*: su simili forme del perf. 3^a s. della 1^a con., cfr. DAUREL E BETON, ed. Meyer, p. LXIII.

36 ss. Bernart de Venzac è un imitatore di Marcabru, un seguace della tradizione poetica da questo instaurata, tradizione che ha alla sua radice un fraintendimento, una confusione dell'indole puramente estetica del mondo spirituale trovatorico con la prassi sociale della classe aristocratica, onde l'infiltrazione di motivi della morale comune nell'etica cortese. Ciò dà ragione dell'incoerenza e frammentarietà di componimenti come questo, in cui l'esortazione religiosa si sovrappone ai temi letterari della *fin'amor*.

36. Zenker, seguendo ADEIKNz, interpunge: *quan se volu aquesta raia, mortz...*; ma non s'intende che cosa possa significare. *aquesta raia*: la luce della vita.

39. *ferum*: da *fer*, come *amarum* da *amar*, col suffisso *-um* = la malvagità, il demonio.

40. Zenker, secondo DN: *enferm* (?).

42. Si preferisce la lez. di C, chè quella di ADEIKNz (*mal estec* = esso, il *ferum*, è stato sempre male) implica stento sintattico e un senso non del tutto soddisfacente.

43. *puois*: con valore avversativo.

46. Non inorridisce del male, perchè ha perduto il proprio giudizio (*mieills de ben*) e per lui è bene proprio il male.

48 - 49. Procedendo dal male solo tristezza e dolore, la follia è dunque ben più onerosa del bene, se si misuri con retto giudizio.

50 ss. Cfr. *Invern vey e·l temps tenebros* (APPEL, *Prov. Inedita*, p. 50):

*Del vers es prop la fenizos;
prec que·l mot fals en sian ras
pel comte n'Uc.....*

e *Pus vey lo temps fer frevoluc* (ibid., p. 52):

*Le vers recipia·l coms Uc
en sa cort ab sa companha;
e se·y a mot que no·y tanha
mova lo·n, e prec que lo·y gens.*

50. Cfr. *Lanquan cor* (KOLSEN, *Arch. Rom.*, 20, 477): *Vas la fenida s'embria - Lo vers.*

52. *n'Isart*: E' forse da identificare con Izarn V visconte di Saint - Antonin (vivo nel 1247; cfr. L. GUIRONDET, *Bull. soc. arch. de Tarn - et - Garonne*, 11, 1872).

59. Cfr. *Lanquan cor*, v. 7.

BERNART DE VENZAC

*Lo pair' e·l filh
(PILLET 71, 3)*

Mss. C 259, R 93 - 783

Ed. *Choix* 4, 432; GALVANI, *Osservazioni*, p. 152; MW 3, 288.

5 *coblas unissonans l tornada.* a 10, b 10', a 10, b 10', c 10, c 10, d 10'. Parola - ritornello: *alba*. Cfr. FRANK, *Rep.*, 372,2.

Grafia: C

I

- 1 Lo pair' e·l filh e·l sant espirital,
- 2 e trastotz tres, e vos verges Maria,
- 3 nos gart, si·lh platz, del mal fuec ifernal
- 4 e del turmen que no falh nueg ni dia,
- 5 e que fassam totz los sieus mandamens,
- 6 si que venguan ioyos e resplandens
- 7 el sieu regne, aissi cum resplan l'alba.

II

- 8 Los archangels e·ls angels atretal
- 9 e totz los sans don la cortz es complia,
- 10 preguon per nos del falhimen mortal
- 11 qu'el nos perdon, lo filh, reyna pia,
- 12 selh que per nos sufrie mort e turmen
- 13 e passio, so sabem veramen,
- 14 e de si eys nos fe clardat et alba.

III

- 15 Dieus, vostr'amor e·l guaug celestial
- 16 e la doussor de la vostra paria
- 17 nos gui e·ns guar, e nos que sïam tal
- 18 que capïam en vostra companhia,
- 19 e que vas vos no fassam falhimen,

1. R esperital / 2. C entretotz R etrastrotz / 3. R sil / R del foc ques yfernal / 6. R que nos venguan ioyos / 7. R al / R aisi com resplanh / 8. R atertal / 9. R cort / 10. R pregon / R dels falhimens mortals / 11. R perdo / R rei glorios *espunto* na / 12. R sel / R sofri / R tormen / 14. R fey clartat / 15. C e g. / R gaug / 16. R dossor / R dossa p. / 17. R gar /

20 ans vos amem de bon cor leyalmen,
21 si que su·l cel nos mostretz la vostr'alba.

IV

22 Be·m meravelh car tug non em aital
23 co·l senhor rey nos braila e nos cria
24 c'ades nos di c'anem resebre *tal*
25 gaug qu'el nos te aparellhat quec dia;
26 don casti ieu car non anam corren
27 car no sabem de la nueg cora·ns pren
28 ni se·ns venrem en loc on veyam l'alba.

V

29 Selh que per nos det son sanc natural
30 e se liuret e se mes en baylia,
31 et en la crotz fon levatz atretal
32 e clavellatz e coronatz d'espia,
33 nos don a far qu' al ior del iutjamen
34 nostres tortz no·l sian remembramen,
35 ans ab gran gaug nos men'en la su' alba.

VI

36 Belh'estela d'Orïan, Dieus vos sal,
37 tug preguem Dieu que nos don bon ostal
38 en Paradis, on es clars iorns et alba.

19. R noi / 20. R nos / R lialmen

22 - 28. C manca

24-25. R anen resebre gaug que el / 26. R dopo don
v'è un trattino verticale con un punto sotto e quindi una parola non ben intelligibile che può essere cascunitieu o casalitieu /

27. R vo

29. R sel / 30. R liuretz / 31. Re / R fo / R atertal / 32.
R clavelatz / R espinas / 33. R cal iorn / R jutiamen / 34. CR
los n. / 35. R nos conois *espunto* men / R sua

36. R bel / R auriem / 37. R quel / R osdal / 38. R clar
iorn

TRADUZIONE

I — Il Padre e il Figlio e lo Spirito Santo, e tutti e tre, e voi vergine Maria, ci preservi, se gli piace, dal violento fuoco infernale e dal tormento che non manca notte nè giorno, e che noi eseguiamo tutti i suoi comandamenti, sì che veniamo nel suo regno gioiosi e risplendenti, così come risplende l'alba.

II — Gli arcangeli e parimenti gli angeli e tutti i santi di cui la corte è piena preghino per noi che ci perdoni del peccato mortale, il figlio, o regina pia, colui che per noi soffrì morte e tormento e passione, ciò sappiamo in verità, e di se stesso ci fece luce e alba.

III — O Dio, il vostro amore e il gaudio celeste e la dolcezza della vostra amicizia ci guidi e ci protegga, e che noi siamo tali da esser compresi nella vostra compagnia, e che non falliamo verso di voi, anzi vi amiamo di buon cuore lealmente, sì che ci mostriate su nel cielo la vostr'alba.

IV — Ben mi meraviglio perchè non siamo tutti tali, poichè il Signore re ci grida e ci rimprovera chè sempre ci dice di andare a ricevere una tal gioia ch'Egli ci tiene ogni giorno preparata; per cui io biasimo chè non andiamo di corsa perchè non sappiamo quando ci prende la notte e se noi verremo in luogo dove vediamo l'alba.

V — Quegli che per noi diede il suo sangue prezioso e si rese e si mise in balia, ed egualmente fu levato sulla croce e inchiodato e coronato di spina, ci conceda di fare in modo che nel giorno del giudizio i nostri peccati non gli siano di ricordo, ma con gran gioia ci meni nella sua alba.

VI — Bella stella d'Oriente, Dio vi salvi, preghiamo tutti Dio che ci doni buon albergo in Paradiso, dov'è chiaro giorno e alba.

NOTE

STENGEL (*Zts.*, 10, 160) sostiene che Bernart ebbe come modello l'alba di Peire Espagnol; cfr. anche D. ZORZI, *Valori religiosi nella letter. prov.*, Milano, 1954, p. 170 ss.

23. *nos braila e nos cria*: iteratio sinonimica.

24 - 27. Il testo dell'unico ms. è flagrantemente corrotto. La rima *tal* si ripete rispetto al v. 17 ma anche *atretal* è ripetuto ai vv. 8 e 31.

29. Nei mss. il verso è ipermetro.

ADHEMAR LO NEGRE

Ja ogan pel temps florit

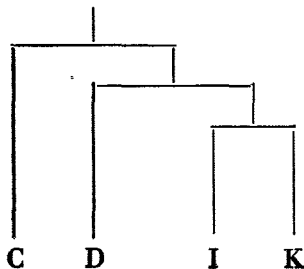
(PILLET 3, 4)

Mss. C 340, D^a 183 - 655, I 138, K 124.

Ed. *Parn. occ.*, p. 359; MW 3, 326.

5 *coblas unissonans* 1 *tornada*. a7, b7, c 7, c 7, d 7, e 7', e 7', d 7. Cfr. FRANK, *Rep.*, 831, 1.

DIK si distinguono da C per errori loro comuni (16, 21) e IK da D (2, 3, 21, 23, 29, 40). Sia C (20,44) sia D (15) sono caratterizzati da errori a loro peculiari. Lo stemma è dunque il seguente:



Grafia: C

I

- 1 Ja ogan pel temps florit
 2 ni per la sazon d'abril
 3 no fera mon chan auzir;
 4 mas sella que's fai grazir
 5 a tot lo mon et a Dieu
 6 m'a mes en sa senhoria
 7 e vol que tostemps mais sia
 8 totz mos afars en son fieu;

II

- 9 Car m'a d'autras partit
 10 e vol qu'en s'amor m'apil:
 11 fassa'm denant si venir
 12 e do'm so qu'ieu pus dezir,
 13 qu'ilh sap be tot quan vuelh yeu;
 14 pero non dic qu'en un dia
 15 me do tot quant yeu volria,
 16 mas aquo que l'er pus lieu.

III

- 17 Que'l cor el cors m'a sazit
 18 e mes en estrech cortil,
 19 don ia mais non vuelh yssir;

1. C dogan / 2. D fazon IK son / 3. DIK non / DIK chant / IK avar / 4. D cela IK cella / D ge / 5. DIK mont / DIK deu / 6. DIK seingnoria / 7. D toztemps IK totztemps / 8. D toz / DK affars

9. C ecar / 10. K qen / 11. D faza / DIK denanse / 12. C don / DIK queu plus desir / 13. DIK quil / DIK ben / C una macchia rende illeggibile da va h / DIK quant voill eu / 14. IK perso / D q K qen / C dia è illeggibile per macchia / 15. DIK don / DIK eu / 16. D daizo IK daiso / D queles IK aquellos / DIK plus leu / 17. DIK cors el cor / D saisit IK saiset / 18. DIK em / DIK estreit / 19. DIK voille issir / 20. C soyl Dzom /

20 que so·m dis al departir:
 21 qu'ayssi·m tengues totz per sieu
 22 qu'autra part no·i avia;
 23 e s'ieu pogues dir fos mia
 24 plagra·m, a cuy que fos grieu.

IV

25 Mas yeu non l'ai tant servit
 26 que·n puese' aver ioy tan vil,
 27 ans say que m'er a sufrir
 28 mans mals si me·n vuelh iauzir.
 29 Pero quant hom ve romieu
 30 cochat, s'almorna·l fazia,
 31 honors e bes li seria:
 32 dompna, vos me·n faitz em brieu.

V

33 Qu'ayssi m'an vostr'uelh ferit
 34 els mieus d'un esgart gentil
 35 qu'ins el cor lo·m fan sentir,
 36 e no·y a mais del morir,
 37 si vos que tenetz lo mieu
 38 no·m socorretz, douss'amia.
 39 Mas yeu me·n lau totavia,
 40 des pus que·m mandetz un brieu.

C ditz / D au / 21. DIK aissi / D terria IK teingna /
 DIK manca totz / IK seu / 22. IK q / C non / 23. DIK eu /
 IK dir un dia / 24. DIK cui / K qe / DIK greu / 25. DIK
 eu / 26. K qe / IK posc / DIK ioi / 27. DIK anz / D sa
 IK sai / C quem ner / K mer aso espunto a / C ssufrir
 DIK soffrir / 28. DIK mainz / C voill / IK iaizir / 29. DIK
 perso / D vel IK manca / DK romeu / 30. D almosna
 IK almosina / DIK illfasia / 32. D dona IK domna / K
 faiz / DIK en breu
 33. D caissi IK qaissi / D vostre IK nostre / DIK oill / 34.
 DIK meus / 35. DIK inz / 36. DIK noia / 37. D tenez / D meu /
 38. DIK socorez / D dolz IK dols / 39. DIK eu / 40. DIK des
 qem mandez en un breu

VI

41 Dompna, quan be m'o cossir,
 42 non sai autra desotz dieu
 43 que bona ni bella sia
 44 que si de vos aprendia
 45 non melluyres tot lo sieu.

41. IK domna / DIK quant / DIK ben / 42. DI desoz K desez / 44.
 D qe / C si dieus sus vos prendia / 45. DI meillures
 K meillurez.

TRADUZIONE

I — Ormai nè per il tempo fiorito nè per la stagione
 d'aprile non farei udire il mio canto; ma colei che si fa amare
 da tutto il mondo e da Dio mi ha messo in sua signoria e vuole
 che tutto il mio vivere ormai sia sempre a lei infeudato;

II — Chè m'ha allontanato dalle altre e vuole che nel suo
 amore mi radichi: mi faccia dinanzi a sè venire e mi doni ciò
 che più desidero, chè essa ben sa tutto quanto voglio; pertanto
 non dico che mi dia tutto quanto io vorrei in un sol giorno, ma
 ciò che le sarà più lieve.

III — Chè m'ha preso il cuore nel corpo e posto in uno
 stretto chiuso da cui giammai voglio uscire; che ciò mi disse
 alla partenza: che così mi tenessi tutto per suo che altra non vi
 avesse parte; e, se potessi dirlo, che fosse mia mi piacerebbe,
 a chiunque fosse di peso.

IV — Ma io non l'ho tanto servita da poterne aver gioia a
 così vil prezzo, anzi so che dovrò soffrire molti mali se ne voglio
 godere. Pertanto quando un uomo vede un pellegrino in ristret-
 tezza, se gli facesse l' elemosina, ne avrebbe onore e bene:
 signora, fatemela in breve.

V — Che così m'hanno i vostri occhi ferito nei miei d'uno
 sguardo gentile che dentro al cuore me lo fanno sentire, e non

v'è altro fuorchè il morire, se voi che tenete la mia vita non mi soccorrete, dolce amica. Ma io ne son sempre contento, quando mi mandate una lettera.

VI — Signora, per quanto ben vi rifletta non conosco altra sotto il cielo che sia buona e bella, che se apprendesse da voi non migliorerebbe tutta la sua vita.

NOTE

17. *cor el cors*: paronomasia.

29. *romieu*: per l'atteggiamento rispetto ai pellegrini, cfr. JAUFRE RUDEL ed. Jeanroy, 5, 12; PEIRE D'ALVERNHA, ed. del Monte, Torino, 1955, 12, 28.

30 - 31. *fazia... seria*: per l'imperfetto in una proposizione condizionale, cfr. STIMMING, *Bertran de Born*, 14, 17.

32 - 40. *brieu... brieu*: rime equivoche.

42. *desotz dieu*: cfr. LEVY, *Pet. Dict.*, s. *dieu*.

42, 43, 45. Come si sa, nella *tornada* è lecito ripetere le parole in rima delle *coblas*.

ALBERTO DEL MONTE

BONIFACIO CALVO

Chi s'accinge a leggere il canzoniere del trovatore genovese Bonifacio Calvo cerca invano un sussidio valido per inserire le rime del poeta nei lineamenti d'una personalità storicamente individuata. Venuta a mancare — se mai è esistita — la biografia provenzale, non restano di fonte occitanica che poche righe a lui dedicate nella *vida* del veneziano Bartolomeo Zorzi; ma le notizie in essa contenute per il loro compiacimento aneddótico forniscono più i caratteri d'una generica e vaga *razo*, che i riferimenti richiesti ad una sia pur elementare e succinta biografia.

In tali condizioni, se per mancanza di meglio, si volesse dare uno sguardo alla narrazione cinquecentesca del Nostredame, si ricaverebbe una prima fantastica approssimazione, che, tuttavia, attrasse e dominò l'interesse degli eruditi per ben tre secoli.

« Bonifaci Calvo — vi si legge — estoit natif de Gennes; estant jeune laissa sa cité et se retira vers le roy Ferrand qui regnoit en Castelle en l'an 1248, où il fut honnorablement receu; peu de temps apres pour son beau trouver et poetizer, li fist passer chevalier; s'enamoura de Berenguiere niepce du roy Ferrand, à l'honneur de laquelle composa plusieurs belles chansons en langue provensalle, espagnolle et tuscane, approchans de la philosophie, en laquelle il estoit grandement versé. Parmi ses chansons s'en trouve une esdites trois langues, adressante à Alphons, roy de Castelle, le persuadant de guerroyer contre le roy de Navarre, et d'Arragon, pour le recouvrement des ses terres. . . Saint Cezary dict, que sortant de Gennes, il se retira à Alphons roy de Castelle et non point à Ferrand, et qu'il l'envoya par devers le comte de Provence, lequel luy fist espouser une demoysele de Provence, de la maison des comtes de Ventimille, avec laquelle ne visquit guieres; toute la felicité de ce poète et philosophe ne dura plus haut que d'un an, et trespasa environ le temps que dessus. A faict un traicté intitulé *Dels Courals Amadours*. Le Monge de Montmajour

nomme ce poëte Fantasque et qu'il fut banny de Gennes pour avoir esté trop bon citadin » ¹.

Arduo sarebbe cercare in questa congerie di notizie una sicura traccia di verità, compromessa pur sempre a priori dalla disposizione accertata del biografo cinquecentista a falsare le sue fonti. Tuttavia dalla lettura del suo racconto si ricava l'impressione ch'egli abbia avuto presente una *vida* provenzale del nostro trovatore; anzi non è azzardato supporre che questa fonte gli sia pervenuta in una doppia redazione, come lascerebbe pensare il suo tentativo di unificarne le notizie attraverso un confronto parallelo. In ogni modo il testo del Nostredame non permette altro, se non di postulare l'ipotetica esistenza di una biografia provenzale ancora nel XVI secolo. Per il resto, il ricorso ai documenti d'archivio da una parte ed agli elementi storici del canzoniere dall'altra, in una valutazione discreta e sorvegliata, costituisce l'unico mezzo per accostarsi ad una verosimile ricostruzione della vita del poeta. Or l'una o l'altra voce conferma a grandi linee le vicende riportate dal Nostredame, dopo che esse siano state sfrondate dalle evidenti amplificazioni e dalle sovrastrutture fantastiche. Il lungo soggiorno di Bonifacio Calvo alla corte del regno di Castiglia, il suo amore per una nobile dama, forse parente dello stesso Alfonso X, la sua partecipazione — almeno come cantore — ai fatti bellici di Castiglia, Navarra ed Aragona, sono gli avvenimenti più certi che ispirarono la poesia del nostro trovatore; attorno ad essi i versi spesso velano, nella penombra di riferimenti allusivi, stati d'animo e situazioni con un riserbo geloso ed alle volte ambiguo, che certamente ebbe a sollecitare la fantasia del Nostredamus.

Purtroppo di scarso interesse si rivelano le poche notizie, che si possono attingere nei documenti d'archivio. Attraverso

¹ JEHAN DE NOSTREDAME, *Les vies des plus célèbres et anciens poètes provençaux*, prép. par C. Chabaneau et publ. par J. Anglade, Paris, Champion, 1913, pag. 68. Le opere del Soprani e del Giustiniani, tra noi, e del Millot, in Francia, provano il credito che fu concesso al Nostredame; solo lo Spotorno mette in dubbio le sue notizie. Vedi *Li scrittori della Liguria e particolarmente della marittima*, di R. SOPRANI, in Genova, per Piero Giovanni Calenzani, 1667, pag. 64; *Gli scrittori liguri descritti dall'ab. M. GIUSTINIANI*, parte prima, in Roma appresso Nicol'Angelo Tinassi, MDCLXVII, pp. 153-4; MILLOT, *Histoire littéraire des troubadours*, t. II, Paris, Durand, 1774, pp. 350-370; G. SPOTORNO, *Storia letteraria della Liguria*, Genova, 1824, pp. 258-266.

l'esame di essi, si riesce solamente a sapere che il nome dei Calvo appartenne ad una nobile ed antica famiglia di Genova e che un Nicolò Calvo fu inviato nel 1251 in qualità di ambasciatore della città per concludere un trattato con Ferdinando III, poi confermato nel 1261 da Alfonso X di Castiglia ². Certamente grande è la tentazione di apparentare in qualche modo il nostro Bonifacio con questo Nicolò Calvo, e ad essa non sa resistere lo Schultz, che pensa a quest'ultimo come al padre del poeta ed alla sua missione come all'occasione del viaggio e del soggiorno del giovane figlio in terra di Spagna ³. Ipotesi suggestiva, senza dubbio, alla quale però è negato qualunque conforto di documenti. Ma il silenzio di essi, pur in un luogo ed in un tempo così felicemente illuminati da minuziose cronache e preziose raccolte diplomatiche, è ugualmente significativo, almeno nella misura con cui esso trova ragione nei riferimenti contenuti nel canzoniere.

Il soggiorno nella penisola iberica ebbe a durare per un lungo periodo di anni, se buona parte delle rime si riferisce ad esso. Alla corte di Castiglia Bonifacio conobbe l'amore, si accese alle vicende politiche e guerresche, cercò invano una posizione elevata: qui dovette dunque passare gran parte della sua vita. Quando tornò a Genova lo respinse l'incomprensione dei concittadini e l'odio di parte. Considerando così ricco e travagliato disegno, non è del tutto naturale che gli atti di governo genovesi ignorino il nome del nostro trovatore?

Unico documento, allora, rimangono le sue canzoni: esso testimonia una biografia interna, la quale, ancorchè schiva di rivelazioni occasionali, è sempre conchiusa entro i rilievi ben

² Nel maggio del 1251: «...placuit tunc sapientibus Ianue ut ad ipsum regem legati miterentur, causa componendi cum eo qualiter negociatores Ianue illuc et ad alias terras regni sui quas habebat et in posterum haberet accedere deberent et quod et quantum pro drectu et exaccionibus solvere deberent, et postularent a rege contratam sive locum in ipsa civitate, in quam haberent negociatores Ianue fondicum, domos, ecclesias et furnum sicut in pluribus civitatibus habent et habere consueverunt... que quidem conventio postea completa fuit per virum nobilem Nicolaum Calvum, qui ad ipsum regem pro ipso facto fuit in legatione transmissus»; vedi *Annali genovesi di Caffaro e de' suoi continuatori dal MCCXXV al MCCL*, a cura di C. IMPERIALE DI SANT'ANGELO, Roma, 1923, vol. III, pag. 183 e sgg. Per il 1261, vedi *Liber Iurium Reipublicae Genuensis*, in *Hist. Patr. Mon.*, t. I, 1854, col. 1060 e 1392.

³ O. SCHULTZ, *Die Lebensverhältnisse der italienischen Trobadors*, in «Zeitschr. f. rom. Phil.», vol. VII (1883), pag. 255.

individuabili di vicende « storiche ». Non è perciò irriverente avvicinarsi e seguire queste vicende, se a ciò si attende con animo aperto alla poesia e soprattutto con mente vigile alla loro sostanziale relatività.

* * *

Il soggiorno del poeta in Spagna è testimoniato da un gruppo di sirventesi: V, *Mout a que sovinenza*; VI, *En luec de verianz floritz*; VII, *Un nou sirventes ses tardar*. La precisa datazione di essi porta un contributo sostanziale alla totale intelligenza del testo ed inquadra finalmente entro limiti storici ben chiari l'attività poetica e i sentimenti politici del nostro trovatore.

Tutti e tre i componimenti chiamano Alfonso X alle armi. I riferimenti storici più rilevanti del primo, *Mout a que sovinenza*, sono: 1°) il re di Castiglia vuole subito entrare in Guascogna con forze tali da rovesciare ogni resistenza (vv. 5-10), chiunque sia colui a cui ciò possa dispiacere (v. 6); 2°) egli finalmente domanda i suoi diritti con tanta forza da sottomettere ai suoi voleri i Guasconi e i Navarresi (vv. 24-28), i quali saranno catturati, sottoposti al martirio ed uccisi (vv. 29-30); 3°) il suo valore deve uguagliare quello del padre (str. V).

Non è difficile certo, a prima vista, riferire il componimento di Bonifacio all'unico episodio, che contrappose la Castiglia alla Guascogna durante questo periodo: la pretesa di Alfonso X sulla Guascogna nel 1253 e la crisi che ne seguì dei rapporti tra Castiglia ed Inghilterra, a cui fu data soluzione col matrimonio di Eleonora di Castiglia con Edoardo d'Inghilterra. I fatti, in una sommaria indicazione, sembrano chiudere il testo poetico nella sua giusta cornice ed illuminarlo adeguatamente; almeno questa è l'impressione dei commentatori, a qualcuno dei quali tuttavia non sono mancati di affacciarsi dei seri dubbi ⁴. Ora un esame più approfondito degli avvenimenti conduce ad una diversa valutazione e ad una più efficace interpretazione dei moventi occasionali del canto.

⁴ Vedi MILÁ Y FANTANALS, *De los trovadores en España*, Barcelona, J. Verdaguer, 1861, pag. 204. Dopo aver esposto questa ipotesi, il Pelaez così conclude: « Ma la poesia di Bonifazio non pare s'accordi in tutto coi fatti che abbiamo narrato »; e nelle pagine seguenti mette in rilievo come i Guasconi si fossero offerti spontaneamente ad Alfonso X e come i Navarresi nella questione non avevano avuto parte alcuna. Vedi MARIO PELAEZ, *Bonifacio Calvo, trovatore genovese del XIII secolo*, in G. S. L. I., vol. XXVIII (1896), pag. 15.

I diritti vantati da Alfonso X sulla Guascogna risalivano formalmente al matrimonio del 1170 tra Alfonso VIII ed Eleonora, figlia di Enrico III Plantageneto, la quale aveva portato in dote la Guascogna; dal 1201 al 1208 il sovrano di Castiglia aveva cercato di rivendicare con le armi il possesso di quella provincia contro Giovanni senza Terra, ma il tentativo non aveva sortito alcun effetto pratico. In realtà le pretese castigliane nacquero dalla situazione di disordine in cui la disastrosa campagna di Poitou (Tailleborg e Saintes, 1242) aveva lasciato la regione sotto la dominazione inglese. Solo dopo un lungo periodo di anarchia l'invio di Simone di Monfort, conte di Leicester, riuscì a stabilizzare un equilibrio di forza continuamente compromesso però dalle lotte tra fazioni rivali e dalla spinta autonomistica della nobiltà. Fu appunto il vigore repressivo del conte, culminato con l'arresto del visconte Gastone VII di Béarn, a provocare un'aperta ribellione, che il suo esonero dal comando (giugno 1252) non riuscì a sedare, ma che anzi alimentò nel notevole periodo della tregua non osservata (imposta da Enrico III sino alla Pasqua dell'anno seguente) con l'intervento dichiaratamente sobillatore di Alfonso di Castiglia⁵.

Quando le notizie dell'insurrezione, che aveva già investito parecchi castelli e minacciava addirittura Bordeaux, giunsero nella quaresima del 1253 a Londra, la reazione di Enrico III fu assai energica. Egli prese le prime misure, chiamando a Portsmouth i suoi vassalli ed imponendo ai sudditi un tributo straordinario; infine stabilì di salpare per il continente il 22 giugno. Rinviata la partenza per avverse condizioni atmosferiche, solo dopo l'Assunzione il re poté arrivare a Bordeaux. Qui egli s'avvide quanto la situazione si fosse fatta nel frattempo precaria: l'azione ostile contro Simone di Monfort aveva celato, con il suo conclamato ideale di giustizia contro i diritti calpestati e la violenza ingiustificata, la sua vera natura di aperta rivolta contro la dominazione inglese e di conquista d'una malcerta ma infine libera autonomia dell'aristocrazia locale. Raimond, visconte di Fronsac, Pierre, visconte di Castillon, Bernardo di Beauville, Guillaume, priore di Mas-d'Agenais, sotto la guida

⁵ Per questi precedenti, vedi CH. BÉMONT, *Simon de Montfort, comte de Leicester. Son gouvernement en Gascogne (1248-1253)*, Nogent-le-Rotrou, impr. de Gouverneur, 1877; e dello stesso autore, *Simon de Montfort, comte de Leicester. Sa vie (120?-1265). Son rôle politique en France et en Angleterre*, Paris, A. Picard, 1884, pag. 50 e sgg.

di un uomo abile ed ambiziosissimo, Gastone VII di Béarn, avevano preso le armi e s'erano impadroniti del castello della Réole e di Bérnauge ed avevano isolato così Bordeaux dal resto della Guascogna. L'assenza del re da una parte e dall'altra l'alleanza, concessa a Gastone di Béarn ed ai suoi da Alfonso di Castiglia e da costoro agitata con assoluta presunzione di imminente realizzazione politica e militare, avevano consentito i loro iniziali successi conquistati con spregiudicata e spesso crudele audacia.

Giunto sul continente, Enrico III chiamò a raccolta tutti i suoi sudditi, che gli dovevano servizio militare ⁶; occupò i castelli di Rions e di Saint-Macaire, per isolare Bérnauge, quello di Gironde, fortificazione sulla Garonne, quelli di Landeron e di Meilhan, non lontano dalla Réole; guarnì Cussac, Castillon e Saint Émilion; preparò barche e macchine d'assedio a Bordeaux; mise al bando i ribelli e ne confiscò i beni; ed infine ottenne l'11 agosto da Assisi la minaccia della loro scomunica da parte di Innocenzo IV ⁷. I risultati della sua energica azione non si fecero attendere. Prima della fine dell'anno Bérnauge cadde e la Réole fu assediata; il fronte politico dei ribelli s'inclinò con la pace separata dei conti d'Armagnac (17 e 18 sett.

⁶ Essi sono: Elias Rudel di Brigerac, Arnald di Marsan, Arnald Guilhelm di Gramont, il visconte di Tartas, Herveius di Ruffeud, Aimeric di Malemort, vescovo di Limoges, Bernardo di Boville, gli arcivescovi di Saint-Lizier, di Couserans, di Lectoure, Tarbes, d'Aire, Lescar, Oloron, Aquis, Bazas, Riccardo di Cornovailles e di Poitou. Ma figura anche una richiesta alla regina di Navarra: « Mandatum est regine Navarre quod mittat Regi quinquaginta, vel sexaginta ballistarios equites. Et misse fuerunt littere ille et littere directe Johanni de Molendinis, per fratrem Guillelmum Remundi, preceptorem hospitalis de Buret, Galfrido de Bello Campo, ad transmittendum per ipsum eisdem regine et Johanni »; vedi *Rôles gascons transcrits et publiés* par CH. BÉMONT, t. I^{er}, 1242-1254, Paris, Impr. Nation., 1885, e *Supplément au tome premier, 1254-1255*, Paris, 1896, n. 3556. L'unico altro documento riguardante le relazioni tra Guascogna (e per essa l'Inghilterra) e la Navarra è un salvacondotto concesso da Enrico III il 26 ottobre 1253 a Margherita: « Rex, per litteras patentes, concessit Margherite, illustri regine Navarre, et familie sue saluum et securum conductum in eundo per totam terram regis Vasconie versus partes Campanie, duraturas usque ad Pentecostem proximo futuram »; si trova in *Lettres de rois, reines et autres personnages des cours de France et d'Angleterre depuis Louis VII jusqu'à Henri IV*, par CHAMPOLLION-FIGÉAC, t. I, 1162-1300, Paris, Impr. Royale, 1849, pag. 92, n. LXXXI.

⁷ La bolla del papa è notificata ai ribelli il 21 dicembre 1253 dal decano di Saint-André di Bordeaux « ...ut ipsi a perturbatione et invasione terrarum et possessionum prefati regis cruce signati, desisterent »; vedi *Lettres de rois* ecc., op. cit., pag. 100.

1253), di Amenieu VI, signore di Albret (1 dic. 1253), dei conti di Comminges (24 marzo 1254). Infine Alfonso X di Castiglia, che aveva accolto presso di sè Gastone di Béarn ed aveva ricevuto gli agenti segreti della Réole, e all'uno ed agli altri non aveva negato sin dall'inizio la sua simpatia e il suo appoggio, dovette accettare la realtà delle cose: un'ambasciata del vescovo di Bath e di Jean Mansel nel marzo del 1254 trovò la piena adesione del monarca castigliano alle sue proposte di pace. L'accordo fu presto raggiunto e il 22 aprile Alfonso X ne annunciò i termini ai suoi alleati⁸. Con esso si concluse anche il progetto di matrimonio tra la sorella di Alfonso, Eleonora, e il figlio di Enrico, Edoardo, erede al trono; la principessa spagnola portava in dote la Guascogna, il principe inglese l'Aquitania e un ricco appannaggio. In tal modo sull'altare della cattedrale di Burgos il 18 ottobre Alfonso X di Castiglia vide svanire, sia pure sotto il velo d'un compromesso giuridico e tra i fumi dell'incenso cerimoniale, uno di quei sogni fuggevoli, che sorrisero con fatuo entusiasmo ai suoi primi anni di regno⁹.

Questi i fatti di Guascogna. La loro rievocazione circostanziata inquadra il componimento di Bonifacio in una precisa cornice storica, dove ogni riferimento trova puntuale rispondenza negli avvenimenti. I limiti cronologici, entro i quali si deve porre il sirventese, sono ben chiari: l'accento ai navarresi (v. 27), chiamati in causa insieme con i guasconi, riporta alla crisi dei rapporti tra Castiglia e Navarra, determinata, come meglio si vedrà in seguito, dalla morte di Teobaldo IV avvenuta l'8 luglio del 1253. Questo termine *post quem* è assolutamente determinante per l'interpretazione del nostro testo e da esso, come di un dato certo, non si può prescindere. D'altra parte, l'arrivo di Edoardo III sul continente, avvenuto il 24

⁸ *Foedera, Conventiones, Litera et cujuscumque generis Acta Publica inter Reges Angliae et alios quosvis Imperatores, Reges, Pontifices, Principes vel communitates ab ineunte Saeculo Duodecimo, vig. ab anno 1101 ad nostra usque Tempora, Habito aut Tractato, accurante THOMAS RYMER, t. I, Londini, 1704, pag. 503; e Lettres de rois, cit., pag. 122, n. XCIII.*

⁹ Per tutto l'episodio si ha il racconto in MATTHAEI PARISIENSIS, *Chronica majora*, edited by Henry Richards Luard, London, 1880, vol. V, pp. 365-400. Oltre ai *Rôles gascons* cit., pag. LXII e sgg., fondamentali per l'argomento, vedi G. DAUMET, *Mémoire sur les relations de la France et de la Castille de 1255 à 1320*, Fontemoing, Paris, 1913, pag. 1 e sgg.; e A. BALLESTERCS, *Itinerario de Alfonso X, rcy de Castilla*, in « Boletín de la Academia de la Historia », vol. CIV (1934), pag. 464 e sg.

agosto seguente, tolse veramente ad Alfonso X ogni effettiva possibilità di intervento negli affari della Guascogna. In questo periodo deve cadere con ogni probabilità il canto di Bonifacio. E se si vuole ancora per poco limitare in termini più brevi la stesura di esso, un altro indizio è significativo: nessun accenno compare nei versi di questo componimento, che si riferisca all'Aragona. Ora, poichè la Navarra ricorse alla protezione di Giacomo I d'Aragona col suo primo trattato del 1 agosto 1253 (si veda poco appresso), si può forse presumere che la poesia di Bonifacio Calvo preceda di qualche tempo questa alleanza. Si tratta oramai di giorni, dalla morte di Teobaldo (8 luglio) al trattato Navarra-Aragona (1 agosto): nessuna più precisa determinazione può essere data ai versi del poeta, i quali hanno veramente nell'ambiente storico sopra delineato la loro più compiuta spiegazione.

Si esaminino alcuni passi del testo alla luce dei fatti narrati. Nella prima strofe il poeta dice:

vv. 1-10 Mout a que sovinenza
non agui de chantar;
mas ar me'n sove, car
aug sai dir e coindar
que'l nostre reis breumenz,
cui que pes ni's n'azir,
vol en Guascoign'intrar
ab tal poder de genz
que murs ni bastimenz
non o posca suffrir. ¹⁰

I primi versi, che sottolineano il netto distacco tra i canti d'amore e quelli politici, aprono una nuova pagina nel canzoniere calvano: nella trilogia delle canzoni storiche il nostro componimento occupa distintamente il primo posto. Con esso s'inaugura una breve parentesi, sostanziata dall'attività politica irruente e sconsiderata di Alfonso al principio del suo regno. Indizio considerevole, anzi determinante, allorquando si congiunge col tono dell'ultima stanza e delle due tornade:

¹⁰ « Molto tempo è che non mi ricordai di cantare; ma ora me ne sovviene, perchè sento qui dire e raccontare che il nostro re, chiunque sia che di ciò s'offende e s'adira, vuole entrare subito in Guascogna con tale forza di armati, che nessun muro o bastione la possa fermare ».

vv. 41-58

Si que de sa valenza
fassa·ls meillors parlar;
e pe·l paire senblar
si deu mout esforçar,
car fon plus avinenz
e mais saup conquerir
e mais si fetz honrar,
que reis qu'anc fos vivenz;
car, si no·l senbl'o·l venz,
pro hi auran que dir.

Mas res no·m fai doptar
qu'el no·l vencha breumenz,
tant es granz sos talenz
de son pretz enantir.

Reis castellanz, pueis ar
no·us faill poders ni senz
e Dieus vos es consenz,
pensatz del conquerir. ¹¹

Da questi versi si ricava veramente l'impressione che il giovane re sia da poco succeduto al padre. Ancora trentenne, preceduto dalla fama di valoroso guerriero e di principe brillante, Alfonso X ben poteva ispirare questi versi a Bonifacio ad un anno appena dalla sua ascesa al trono. Era naturale che il poeta contrapponesse al figlio l'immagine ancora viva del padre, perchè dal confronto ne venisse al monarca incitamento alla lotta ed alla conquista. Poco dopo, come si sa, le sue parole avrebbero assunto il significato d'un nostalgico ricordo, o, peggio, d'un ironico rimprovero.

Ma, per tornare alla prima strofe, è da sottolineare il risalto dato dal poeta ad una circostanza: l'azione del re è tutta circoscritta in quel *breumenz*, « subito », che indica una decisione improvvisa, nata appunto da una imprevista situazione; ma l'avverbio sembra dire anche, nel contesto, che l'attacco sia violento e di breve durata (cfr. strofe IV). Indizî, ambedue, che ben s'adattano al momento storico. Fin dal 1252 maturava

¹¹ « Così che il suo valore faccia parlare i migliori; e per emulare il padre si deve molto sforzare, perchè fu più valente e di più seppe conquistare e più si fece onorare, che nessun re che sia mai vissuto; perchè, se non lo uguaglia o non lo supera, molto qui avranno da dire ». « Ma niente mi fa dubitare ch'egli non lo superi in breve tempo, tanto è grande il desiderio di innalzare il suo pregio ». « Re di Castiglia, poichè ora non vi manca la forza, nè il senno, e Dio vi è benigno, pensate a conquistare ».

la ribellione di Gastone di Béarn e dei suoi amici contro la corona inglese; nell'aprile del '53 Alfonso accolse il ribelle alla sua corte e gli promise il suo aperto intervento, quando ormai tutta la Guascogna s'era sottratta al dominio legittimo e i pochi fedeli erano stretti d'assedio nella stessa Bordeaux. Il preannunciato intervento di Edoardo III tardava e ciò dava adito alla speranza di un suo gesto rinunciatario. Contemporaneamente veniva a morte Teobaldo di Navarra, lasciando il suo regno nelle deboli mani della reggente del figliolo ancora bambino. Alla corte di Alfonso, e certamente anche nel suo stesso animo, dovette balenare il sogno che un unico colpo di mano, audacemente e spregiudicatamente condotto, avrebbe assicurato alla Castiglia sia la Guascogna, come la Navarra.

I versi del poeta ne sono testimonianza:

vv. 21-30 Per que chantan m'agenza
sa grant valor sonar,
c'ar comenz senz tardar
de sos dreitz demandar
tant afortidamenz,
que senz tot contradir
li Guascon e ill Navar
fasson sos mandamenz
e los liur'a turmenz
ab prendr'e ab aucir. ¹²

Al *breumenz* del v. 5 fa riscontro con perfetta rispondenza il *senz tardar* del v. 23; ma qui ben altro peso acquista il rilievo, risaltato com'è da *ar* e da *afortidamenz*: due avverbi, anche qui, che indicano due condizioni storiche, in quanto riflettono l'azione del re in Guascogna trascinatasi da un anno (1252, richiamo di Simone di Monfort) con una lentezza debole ed indecisa,

vv. 18-20 ...per que tost comenz
lo francs reis e valenz
ab ferm cor de complir. ¹³

e la fortunata coincidenza con la crisi interna navarrese. Una

¹² « Per questo mi piace esaltare col canto il suo grande valore, poichè ora comincia senza tardare a richiedere i suoi diritti tanto imperiosamente, che senza nulla replicare i Guasconi e i Navarresi facciano i suoi comandi ed egli li mette a martirio col prenderli ed ucciderli ».

¹³ « ...per cui comincia subito il re leale e valoroso col fermo proposito di portare a termine l'impresa ».

convergenza di fattori politici favorevoli eccezionale e di brevissima durata, poichè lo sbarco di Edoardo III sul continente e l'alleanza della Navarra con l'Aragona negherà per sempre ogni pratica attuazione al piano temerario di Alfonso.

Nè l'allusione del v. 6, *cui que pes ni's n'azir*, rimane del tutto oscura, quando si può identificarvi il re d'Inghilterra, che aveva generosamente ascoltato le richieste dei sudditi guasconi, aveva concesso la tregua, ed aveva preannunciato il suo arrivo pacificatore. La cautela del trovatore è anch'essa significativa, se si pensa che solo il non intervento di Edoardo poteva assicurare il successo del disegno di Alfonso di Castiglia.

In questo crogiuolo di speranze ed illusioni, di entusiasmi e delusioni, il canto del poeta ha una sua propria fisionomia. E che il fondo d'ispirazione del componimento si debba cercare — e ciò è ovvio — in una particolare situazione psicologica, mostra appunto il tono energico e rotto dei due versi

vv. 29-30 e los liur'a turmenz
ab prendr'e ab aucir. ¹⁴

i quali preludono alla fosca e sanguigna rappresentazione successiva:

vv. 31-40 Veiranlo senz bistenza
dreg vas els cavalgar
ab tal esfors, que·l par
non puesc'en champ trobar,
e lai tant bravamenz
conbatr'e envazir
murs, tors e peceiar,
ardr'e fondr'eissamenz,
que·ls fass'obedienc
a sa merce venir. ¹⁵

Vi è indubbiamente il clima dell'esaltazione guerresca, della violenza scatenata ¹⁶, quale soltanto la fugacità del felice mo-

¹⁴ Vedi la traduzione alla nota n. 12.

¹⁵ « Lo vedranno senza indugio dritto verso di essi cavalcare con tali forze, che non si possa trovare in campo uno simile a lui, e lo vedranno là tanto valorosamente combattere ed assalire e rompere e ardere ed abbattere mura e torri, che li faccia sottomessi venire alla sua mercè ».

¹⁶ Anche il Pelaez ha avuto una tale impressione: « Ma ancora più ci meraviglia quel che dice il Calvo nella stanza seguente, nella quale, con molta efficacia di pensiero e di forma, immagina di vedere il re muovere contro i nemici e ne

mento politico poteva alimentare per la sua subitanità e la tragica esperienza e il pressante appello di Gastone di Béarn doveva sollecitare.

Così gli elementi storici si compongono ad unità in una visione precisa e tuttavia dinamica degli avvenimenti. I limiti cronologici del componimento non possono essere che molto ristretti: teoricamente dall'8 luglio 1253 (morte di Teobaldo IV di Navarra) al 24 agosto successivo (sbarco di Edoardo III); ma verosimilmente il canto precede il patto d'alleanza tra Navarra ed Aragona del 1 agosto 1253. La tenace identità della rievocazione poetica e degli eventi storici è dunque quanto mai feconda.

Il terzo sirventese, *Un nou sirventes ses tardar*, si ricollega direttamente al primo. Il poeta infatti rimprovera Alfonso, perchè non pare che abbia volontà di combattere il re di Navarra e il re d'Aragona (vv. 4-5), se non con le minacce solamente (vv. 9-10). Lo sprona invece a mettere nell'impresa « senno e pensiero, corpo e cuore, avere ed amici » (vv. 13-14); egli dice che già ha udito raccontare che i due re si trovano insieme in campo (vv. 19-21) ed ivi può perciò incontrarli ed affrontarli; e lo esorta a far vedere ai due sovrani nemici, *en la terra de la*, il suo accampamento e il suo vessillo (vv. 23-26).

Le numerose allusioni storiche del testo corrispondono ad avvenimenti contemporanei, cui certamente Bonifacio fu testimone. Il componimento si riferisce ad un episodio dei primi anni del regno di Alfonso X: e precisamente al suo progetto di impadronirsi del regno di Navarra, in seguito alla morte di Teobaldo IV. La vicenda, quanto mai ricca di movimento, non lascia facilmente adito ad un puntuale inquadramento del sirventese, tale da assicurare una datazione assolutamente certa di esso: prova ne sia che i vari tentativi, condotti in verità con debole informazione storica, perseguono dei risultati scarsamente approssimativi.

Secondo il Milá il canto deve cadere tra la morte del re di Navarra (luglio 1253) e la pace raggiunta dai tre contendenti, Navarra, Castiglia ed Aragona, ai primi del 1254¹⁷; per lo Schultz, invece, quest'ultimo termine può essere anche superato, perchè il poeta rimprovera Alfonso di non voler seria-

loro paese compiere una vera opera di distruzione, *quasi che si trattasse di domare dei ribelli* », art. cit., pag. 16.

¹⁷ M. MILÁ Y FANTANALS, *De los trovadores en España*, op. cit., pag. 203

mente guerreggiare ¹⁸. Il Pelaez, infine, condivide senza nuovi argomenti l'interpretazione del critico spagnolo: « E siccome Teobaldo morì nel luglio del 1253, e la pace fra Navarra e Castiglia fu fatta proprio nel principio del 1254, così la composizione della poesia può assegnarsi agli ultimi mesi del 1253 ».¹⁹

¹⁸ « Das Sirventes Verz. 101, 17 *un nou sirventes ses tardar fällt höchst wahrscheinlich in das Jahr 1254, denn, soweit ich dasselbe verstehe, tadelt er hierin Alfons wegen Lässigkeit und Kriegsunlust, was er nur thun konnte, nachdem zwischen den Heeren Alfons' von Castilien und Jacobs von Aragon, die sich 1254 feindlich gegenüberstanden, von den Präleten vermittelt worden war und aus dem Kriege nichts wurde* »; cfr. O. SCHULTZ, *Die Lebensverhältnisse* ecc., art. cit., pag. 225. Al periodo precedente alla tregua pare che riferisca il canto il Ballesteros nell'*Itinerario* sopra citato, pag. 479, n. 1: « Distan los belligerantes media legua, pero el Rey de Castilla prudente, como dice el poeta Bonifacio Calvo, prefiere cazar con halcón a ponerse la coraza ». Dico *pare* perchè, oltre all'evidente distorsione del testo provenzale, lo storico continua col narrare l'accordo avvenuto tra i due re, ed ancora dice: « Los dichos poéticos del trovador Bonifacio Calvo no deben tomarse a la letra, aunque se refieren a este momento de la contienda castellano-navarra, porque aparte del hecho cierto de que no hubo combate, son una apreciación personal del vate, y conocida as la tendencia satírica de la poesia provenzal ».

¹⁹ M. PELAEZ, *Bonifacio Calvo, trovatore* ecc., art. cit., pag. 11-12; e nell'art. precedente *Di un sirventese-discordo di Bonifacio Calvo*, in « Giornale ligustico di arch. stor. e lett. », vol. XVIII (1891), pp. 382-399. Unica voce discordante è quella di Émeric-David, nell'art. dedicato al nostro trovatore nell'*Histoire Littéraire de la France*, vol. XIX, 1838, pag. 587, il quale sostiene che i sirventesi si riferiscono alla guerra del 1274 tra il re d'Aragona, il re di Castiglia e Filippo l'Ardito per la successione di Enrico di Navarra. Come si sa, Enrico III era successo al fratello Tibaldo V nel 1270 e a sua volta lasciò la corona il 22 luglio 1274 alla figlia Giovanna, sotto la tutela della madre Bianca d'Artois. L'occasione propizia spinse Alfonso X a tentare l'invasione della Navarra con l'assedio di Viana, presso Logroño. Ciò provocò, insieme con la designazione di Pedro Sanchez de Monteagudo a governatore, il malcontento di alcuni signori navarresi e la guerra civile nella stessa capitale Pamplona. Bianca trattò il matrimonio della figlia con En Peire, figlio di Giacomo I d'Aragona, e fuggì in Francia, mentre le Cortes ratificavano con dubbia unanimità il progetto di matrimonio. Nel 1275 con il trattato d'Orleans la reggente rovesciò il fronte politico delle alleanze, affidando la protezione della Navarra al re di Francia, un figlio del quale era promesso in sposo alla figlia. Per una serie di circostanze (che qui è inutile ricordare) nel 1276 Filippo IV il Bello divenne erede presuntivo al trono di Francia e fidanzato dell'erede di Champagne e Navarra e notificò ai baroni navarresi i termini del trattato d'Orleans. Questi ultimi accettarono il fatto compiuto e domandarono un nuovo guardiano del regno per combattere i castigliani e gli aragonesi. Eustache de Beaumarchais prima e poi Imbert de Baujeu e Robert d'Artois (fratello della regina Bianca) ristabilirono la situazione, in modo che nel 1277 En Peire di Aragona rinunciava definitivamente alle sue pretese sulla Navarra. Per un quadro d'insieme, vedi R. FAWTIER, *Histoire du Moyen Age*. t. VI.

Questa determinazione, sia pure così precisa, abbandona nell'ombra alcune allusioni contenute nel testo, che notizie più particolari degli avvenimenti spiegano invece con notevole aderenza.

La morte di Ferdinando III il Santo portò sul trono di Castiglia il figlio Alfonso. Uomo dall'ingegno multiforme, egli ebbe nell'azione politica un'ambizione sfrenata, mai sostenuta dalle reali condizioni di potenza del suo regno: fu perciò un cammino pieno di repentine impennate e di strategiche ritirate, dalle pretese sull'Algarve ²⁰, sulla Guascona e sulla Navarra sino alla sua candidatura all'impero. Ad uno di questi episodi si riferisce il sirventese di Bonifacio Calvo.

Il re di Navarra, Teobaldo IV, morì l'8 luglio 1253, lasciando alla moglie Margherita di Borbone e al figlio Teobaldo ancora fanciullo il grave peso del regno. La casa di Castiglia avanzava sulla Navarra antichi diritti, ai quali però già Ferdinando III aveva praticamente abdicato, concludendo il 15 luglio 1250 una tregua di due anni col re di Navarra ²¹. Ad aggra-

L'Europe Occidentale de 1270 à 1380, 1^{re} Partie. De 1270 à 1328, Presses Univ. de France, 1940, pp. 266-268; e H. D'ARBOIS DE JUBAINVILLE, *Histoire des ducs et des comtes de Champagne*, t. IV (1181-1285), Paris, Durand, 1865, pp. 440-456. La narrazione degli avvenimenti basta senz'altro a rigettare l'ipotesi avanzata, priva com'è d'ogni relazione col testo poetico.

²⁰ Non a caso si cita questo episodio. Infatti C. MICHAËLIS DE VASCONCELLOS, *Cancioneiro da Ajuda, edição crítica e commentada*, vol. II, Halle, M. Niemeyer, 1904, pag. 440, nota 2, scrive: « Pode ser que nas allusões dos tres sirventes bellicos, compostes nas côrtes peninsulares, se escondam referencia á conquista do Algarve, um dos capitulos mais obscuros de historia portuguesa, come já indiquei ». Nel 1252 Alfonso X rivendicò il regno d'Algarve per le conquiste fatte insieme al re Sancho di Portogallo contro i Mori in Andalusia. Ma al principio del 1253 Innocenzo IV avocò alla S. Sede la questione contesa; il 20 aprile il re di Castiglia inviò i suoi ambasciatori ad Alfonso III di Portogallo; il 3 giugno a Guimaraes l'accordo fu raggiunto col progetto di matrimonio di Beatrice, figlia naturale di Alfonso, col figlio ed erede del re di Portogallo, il quale donò al figlio la provincia e l'usufrutto di essa al re castigliano per tutta la sua vita. Mentre così il contrasto armato veniva a spegnersi, ancora un tentativo di intervento politico di Alfonso (nomina di D. Fr. Roberto a vescovo di Silves non approvata dal vescovo di Lisbona alla fine del 1253) venne definitivamente frustrato dal voto unanime della curia regia a Lisbona nel gennaio del 1254. Vedi ANTONIO BRANDÁO, *Monarchia lusitana*, quarta parteda, Lisboa, 1632, pag. 194 e sgg. e JOAO BAPTISTA DE SILVA LOPES, *Memorias para a historia ecclesiastica do bispado do Algarve*, Academia Real das Sciencias, Lisboa, 1848, pp. 142-160; e C. SÁNCHEZ-ALBORNOZ MENDUÍÑA, *La curia regia portuguesa. Siglos XII y XIII*, Madrid, 1920, pp. 82-87 e pag. 167.

²¹ H. D'ARBOIS DE JUBAINVILLE, *Histoire des ducs et des comtes de Champagne*, op. cit., t. IV, pag. 349, nota.

vare la situazione del giovane re e le preoccupazioni della reggente contribuiva la torbida fedeltà dei sudditi navarresi anelanti a più libere istituzioni. In tali frangenti Margherita seguì il consiglio del defunto marito, che nel suo ultimo atto aveva raccomandato la tutela del regno all'amicizia di Giacomo I d'Aragona ²²; e, nell'annunziare a quest'ultimo la morte e la decisione del marito, propose la conclusione d'un patto d'alleanza. Giacomo accolse l'invito di buon grado, spinto dall'interesse di garantire l'equilibrio politico nella penisola e forse anche dal risentimento contro il genero Alfonso di Castiglia per ragioni familiari ²³.

²² *Tomo tercero de los Anales de Navarra*, obra posthuma y ultima del p. J. DE MORET, en Pamplona, 1704, pag. 66, col. I. Le relazioni tra i due reami erano molto stretti e risalivano, come si sa, a molto tempo prima. Giacomo d'Aragona salì sul trono il 1213; egli era stato adottato da Sancho VII di Navarra nel 1231 ed era stato concorrente sfortunato di Tibaldo IV nel 1234. La rivalità s'era però spenta col tempo, sostituita da una feconda amicizia.

²³ E' questa una delle pagine più oscure della storia della penisola iberica in questo periodo; nè sarebbe qui il caso di affrontare l'argomento, se esso non avesse un qualche riferimento col nostro canzoniere. La *Crónica*, che tace del tutto i fatti della Guascogna, Navarra ed Aragona, narra che nell'anno 1253 Alfonso X, non avendo avuto figli da Violante d'Aragona, chiese in sposa Cristina, infante di Norvegia, con l'intenzione di ripudiare la legittima moglie. La principessa arrivò, quando Violante aveva dato alla luce l'infante Berenguela al principio del 1254; dopo dieci mesi nasceva anche Ferdinando, erede al trono di Castiglia. Allora Alfonso maritò Cristina col fratello Filippo, vescovo eletto di Siviglia; vedi *Crónica del rey don Alfonso décimo*, por C. ROSSEL, Madrid, M. Rivadeneyra, 1875, pag. 4 e sg. (per i precedenti del matrimonio del re, vedi JOFRÉ DE LOAISA, *Chronique des rois de Castille (1248-1305)*, publiée par. A. MOREL-FATIO, Paris, 1898, estr. della « Bibliothèque de l' Ecole des Chartes », LIX, 1898, pag. 13). La narrazione, pur trovando credito in numerosi storici antichi e recenti (dagli *Anales* del De Moret fino all'*Histoire du Moyen Age* del Fawtier) è sostanzialmente smentita dal MONDEJAR, *Memorias historicas del rei D. Alonso el Sabio, i observaciones a su chronica*, Madrid, 1777, pag. 99, che fissa la data di nascita della primogenita Berenguela nel 1253. Invece nel novembre o ai primi di dicembre del 1254 nacque un'altra figlia, Beatrice, che compare in un privilegio di Alfonso del 26 dicembre a Burgos (poi moglie di Guglielmo di Monferrato); infine Fernando nacque il 23 ottobre 1255. Inoltre la cronaca minuziosa del nobile islandese Sturlam Thorderi (nella sua *Historia Haquini IV regis Norvegiae*) precisa che l'ambasceria d'Alfonso arrivò in Norvegia nell'inverno del 1257 e narra il viaggio di Cristina e il suo arrivo in Castiglia, il 22 dic. 1257, il suo fidanzamento, il 6 febr. 1258, e il suo matrimonio, il 31 marzo seguente; vedi J. P. DE GUZMÁN Y GALLO, *La princesa Cristina de Noruega y el infante Don Felipe, hermano de Don Alfonso el Sabio*, in « Boletín de la Real Academia de la Historia », t. LXXIV, 1919, pp. 39-65. Per non negare fede del tutto alla *Crónica* di Alfonso, il Ballesteros avanza l'ipotesi che la cosiddetta sterilità di Violante debba essere limitata alla mancanza

Inviò dunque, il 1° agosto 1253, l'infante Don Alfonso a Tudela per firmare l'accordo con Margherita di Navarra, secondo il quale si assunse la difesa del regno di Navarra da qualsiasi attacco esterno ²⁴. Pochi mesi dopo, il 27 novembre 1253, il giovanissimo re appena quindicenne, Tibaldo V di Navarra, veniva elevato al trono, dopo aver concesso ai sudditi importanti privilegi ²⁵. La notizia dell'avvenuta alleanza provocò l'irrigidimento di Alfonso di Castiglia nella sua condotta per una soluzione di forza e grandi preparativi di guerra rafforzarono le frontiere dei tre stati durante l'inverno e la primavera del 1254. Ancora il 9 aprile di quest'anno s'incontrarono a Monteagudo Tibaldo di Navarra e Giacomo d'Aragona e riconfermarono il patto stipulato l'anno precedente e lo rafforzarono con un progetto di matrimonio tra il giovane re di Navarra e Costanza, figlia di Giacomo; in caso di morte sarebbero stati sostituiti, il primo, dal più grande dei suoi fratelli, la seconda dalla sorella Sancha. Il Papa, Innocenzo IV, concesse inoltre la sua alta protezione ai due sovrani ²⁶.

di erede maschio e che il ripudio sia stato solo una minaccia, che Alfonso agitò come arma politica contro il suocero Giacomo d'Aragona (*Itinerario cit.*, pag. 493, nota 1).

²⁴ Come si vede, l'accordo seguì sollecitamente dopo appena una ventina di giorni dalla morte del re. Gli strumenti furono due; nel primo Alfonso prometteva, a nome del padre, «...de seer vuestro amigo et amigo de vuestros amigos et enemigo de vuestros enemigos et de ajudar vos con todo son poder a deffender el regno et toda la seynoria de Navarra cuenta qui rey sea, o aya poder de rey, qui tuerto ni mal ninguno y quisiesse fazer...»; nel secondo Margherita giurava per sè e per il figlio Tibaldo «...que seremos d'aqui adelant por todos tiempos amigos vuestros et amigos de todos vuestros amigos et enemigos de vuestros enemigos, et que vos ajudaremos con todo nuestro poder a deffender vos et toda vuestra seynoria contra qui quier qui rey sea, o aya poder de rey, qui tuerto nin mal ningun vos quisiesse fazer, sacado contra el rey de França et contra el emperador d'Alamaynna et contra las personas de França a qui nos somos tenidos per seynorio...»; cfr. JEAN-AUGUSTE BRUTAILS, *Documents des archives de la Chambre des Comptes de Navarre (1196-1384)*, Paris, E. Bouillon, 1890, pag. 17, nn. XVI-XVII (fasc. LXXXIV della «Bibliothèque de l'École des Hautes Études»); vedi inoltre J. YANCUAS Y MIRANDA, *Historia compendiata del Reino de Navarra*, San Sebastian, 1832, pag. 132 e sgg.

²⁵ Ma le concessioni ebbero breve durata. Il 5 novembre 1257 Papa Alessandro IV lo liberò dai giuramenti e gli concesse il diritto di essere incoronato dall'arcivescovo di Reims, come i re di Francia; vedi H. D'ARBOIS DE JUBAINVILLE, *op. cit.*, pag. 352.

²⁶ H. D'ARBOIS DE JUBAINVILLE, *ivi*, pag. 342. Per il testo del trattato, vedi E. GONZÁLES HUBERTISE, *Recull de Documents Inédits del Rey en Jaume I*, in

La guerra fu veramente sul punto di scatenarsi, essendo deciso il re di Castiglia a mantenere le sue rivendicazioni poichè a nessun costo: « ...sive pacem, seu treguam cum Rege Navarrae fecerimus, quod remaneat sibi, et successoribus suis Castra, Villae et terrae, quas Reges Navarrae per violentiam occupaverunt, et sibi et suis progenitoribus abstulerunt »; in questi termini infatti egli scriveva il 22 aprile del 1254 da Toledo ad Enrico III d'Inghilterra²⁷. Ma la mediazione di alti prelati e di nobili signori ebbe ragione della volontà del re di Castiglia, il quale, in verità, se si mostrò ben deciso a levare armati e a minacciare da un momento all'altro un grande attacco, non fece seguire con uguale violenza l'azione ai propositi: pur tra i rumori di guerra, una tregua fu sottoscritta fino alla festa di San Michele, cioè sino al 29 settembre dello stesso anno.

Con consumata abilità Giacomo d'Aragona proseguì la sua azione politica al fine di assicurarsi nuove alleanze. Si procurò in tal modo l'amicizia di Alvaro Perez da Azagra, signore d'Albarracin; e sotto le sue bandiere raccolse financo Diego Lopez de Haro, signore di Biscaglia con Ramiro Rodriguez e Ramiro Diez, una volta sudditi di Alfonso X ed ora suoi nemici per ragioni d'interesse²⁸; infine un nuovo incontro con Tibaldo di Navarra nell'agosto ad Estella gli permise di solidificare il fronte unico da lui creato in vista della scadenza della tregua. Quando essa sopraggiunse, le tre armate si trovarono schierate rispettiva-

« Congrès d'Historia de la Corona d'Aragó », vol. II, Barcelona, 1913, pp. 1203-1206.

²⁷ A. BALLESTEROS, *Itinerario* cit., pag. 470.

²⁸ Il re tolse infatti al signore di Biscaglia le sue rendite per passarle a D. Nuño Gonzáles de Lara, nipote di D. Diego il Buono. Loup Diaz de Haro ruppe allora il suo giuramento di fedeltà e nell'agosto partecipò al convegno di Estella, nel quale si riconobbe suddito dell'Aragonese, in cambio di cinquecento *caverias*. Appena qualche mese dopo, il 4 ottobre 1254, egli però morì a Bañares de Rioja, lasciando al figlio quindicenne l'eredità della nuova alleanza, riconfermata nuovamente l'anno seguente il 6 di settembre 1255 ad Estella. Il Ballesteros, nell'*Itinerario* cit., pag. 159, parla diffusamente dell'influenza di questa ribellione sulla condotta di Enrico di Castiglia, fratello di Alfonso. Vedi LUIS DE SALAZAR Y CASTRO, *Historia genealógica de la casa de Haro*, vol. III della *Biblioteca de historia vasca*, Madrid, Vincente Rico, 1920; e ARISTIDES DE ARTIÑANO Y ZURICALDAY, *El señorío de Bizcaya, histórico y foral*, Barcelona, 1885, pag. 70; e soprattutto JEAN DE JAURGAIN, *La Vasconie, étude historique et critique sur les origines du royaume de Navarre, du duché de Gascogne, des comtés de Comminges, d'Aragon, de Foix, de Bigorre, d'Alava et de Biscaye, de la vicomté de Béarn et des grands fiefs du duché de Gascogne*, Pau, 1902, vol. II, pag. 264 e sgg.

mente intorno a Tarazona (Aragona), a Tudela (Navarra), a Calahorra ed Alfaro (Castiglia)²⁹; e dalla distanza minima di due miglia i due nemici si guardarono a lungo con grande fragore di armi ed alti gridi di guerra, ma con poca convinzione di venire veramente alla rottura. A salvare la pace fu un poeta: il catalano Bernart Vidal de Besalu³⁰. Egli era alla corte d'Aragona molto onorato e la sua iniziativa sortì buon effetto, malgrado le gravi difficoltà che si contrapponevano più per ragione di prestigio e di puntiglio, che per reali contrasti d'interessi³¹.

²⁹ Oltre gli *Anales de Navarra* di J. DE MORET, op. cit., pag. 77, col. I, vedi CH. DE TOURTOULON, *Jaume I^{er} le Conquérant, II^e Partie (1238 à 1276)*, Montpellier, 1867, pag. 298 e sgg.

³⁰ F. VALLS-TABERNER, *Relacions familiars i politiques entre Jaume el Conqueridor i Anfós el Savi*, in « Bolletín hispanique », t. XXI (1919), pag. 23 e sgg. Per le poche notizie su questo personaggio, vedi LLUIS NICOLAU Y D' OLWER, *Jaume I y los trovadores provençals*, in « Congrès d'Historia de la Corona d'Aragò », t. I, Barcelona, 1909, pag. 400 e sgg.; e J. MASSÓ TORRENTS, *Repertori de l'Antiga Literatura Catalana*, vol. I, Barcelona, 1932, pag. 167-8. E' menzionato da Cerverí de Girona, in BdT. 434, 13, *Lo vers del comte de Rodés* (n. 60 di MARTIN DE RIQUER, *Obras completas del trovador Cerverí de Girona*, Instituto Español de Estudios Mediterráneos, Barcelona, 1947, pp. 173-177).

³¹ Per intendere lo stato d'animo dei protagonisti, si legga il racconto del cronista Bernat Desclot: « Quant lo rey d'Aragó hac assò endressat, tramès misatges al rey de Castela, que él lo pregava, com a bon fil e cel que él amava molt, que no s'entramesés del fet de Navarra ne·y volgés entrar; que ben sabia que la terra e els enfans eren remàs en son poder. Per què li tornaria a gran desonor si no la defenia a tot hom qui entrar·hi volgués. Quan lo rey de Castela hac entès so que·ls misatges li agren dit, fo molt feló e tramès a dir al rey d'Aragó que la defensàs con mils pogés, que él hi entraria malgrat de tots aquels qui li o volgessen vedar. Quant lo rey d'Aragó hac entès so que·l rey de Castela li hac tramès a dir, fo molt irat e tramès per tota ça terra a tots los cavalers e a les gens de ciutats e de viles que vengessen ab lurs armes al pus tost que poguessen; sí que en poc de temps foren justats là hon lo rey era. E el rey de Castela venc ab totes çes gens a mija legua prop de les osts del rey d'Aragó, sí que·l rey d'Arago hac en cor que·s combatés ab él, ja fos cosa que avia meys de gent la meytat que·l rey de Castela, mas avia tan bona cavaleria e tan bona gent d'armes de Catalunya e d'Aragó que si fossen més .III. tans que no eren, sì li era semblant que tots los degué desbaratar e gitar de camp. Mas los bisbes, e els prelatz e els hòmens d'orda anaven de la .I. rey a altre, e parlaven posa e vedaven aytant com pudien que la batala no·s faés. E entre·ls altres avia·hi .I. ric hom molt savi e cert e era de Cataluya, e avia nom En Bernat Vidal de Bosoldó e anava ab lo rey de Castela... E axí aquest ric hom, En Bernat Vidal, trabalà tant e parlà ab amdosos los regs, que quant venc .I. jorn que nuyl hom no·n sabé res, cascú dels reys venc, si altre a cavayl, en la mijania d'amdues les hostes, e aquí éls s'encontraren, e abressaren-se, e besaren-se en la boca, e ploraren amdós molt fort e demanaren-se perdó la .I. al altre; e el rey de Castela humilià's al rey d'Aragó

Comunque l'avvicinamento tra genero e suocero ebbe luogo per merito suo e la tregua fu rinnovata col riconoscimento dell'assistenza e della custodia di Giacomo d'Aragona alla Navarra durante la minorità di Tibaldo V.

La guerra non guerreggiata tuttavia continuò, soprattutto con la vivace attività politica del re d'Aragona, la quale culminò nell'incontro di Estella del 6 settembre del 1255: erano presenti, infatti, oltre ai due re alleati, Enrico di Castiglia, che si era ribellato all'autorità del fratello Alfonso, e Lope Diez de Haro, signore di Biscaglia, che ribadiva il giuramento prestato un anno prima dal padre. Ora più che mai apparve la necessità di uscire da una situazione paradossale e le trattative, già da lungo tempo avviate, condussero finalmente alla pace di Soria nel marzo del 1256, riconfermata poi nell'agosto dell'anno seguente: in definitiva Alfonso X, pur con generiche e platoniche garanzie, rinunciò per sempre alla conquista del regno di Navarra³².

molt fort, e pregà-lo que's n'anàs ab el a ça tenda e que menyàs ab él e vouria la reyna, ça fila, e sos néts. E el rey d'Aragó atorgà-li-o e anà-sse'n ab él... E puy cascu dels reys tornà-sse'n en ça terra ab ses hosts, e foren amicts axí com ja eren dabans»; vedi BERNAT DESCLOT, *Crónica*, a cura de M. Coll i Alentorn, Editorial Barcino, Barcelona, 1949-1951, vol. II, pp. 155-157. Due note sono necessarie: la prima d'ordine testuale e la seconda d'ordine storico. Credo che sia opportuno emendare il testo della *Crónica* e leggere in uno degli ultimi periodi citati: « e el rey de Castela humilià's al rey d'Aragó molt fort, e pregà-lo que's n'anàs ab el a ça tenda e que *manyàs* ab él e *veuria* la reyna, ça fila, e sos néts ». Le correzioni proposte rendono chiaro il senso del passo e confermano il fatto che Violante d'Aragona in questo periodo era insieme col marito e non l'aveva abbandonato. In secondo luogo bisogna tener presente l'evidente appiattimento cronologico operato dal cronista, il quale evidentemente unifica in un solo episodio l'intera sequenza dei fatti riguardanti la crisi dei rapporti tra suocero e genero, dalla mediazione di Bernart Vidal de Besalù (1254) alla pace di Soria (1256). L'incontro narrato non poteva avvenire nell'autunno del '54 ed in esso Giacomo d'Aragona vedere *sos néts*, perchè a quel tempo era nata solo la prima di essi, Berenguela (1253), mentre l'altra, Beatrice, nacque nel novembre-dicembre del '54, e Fernando nel '55. L'incontro deve essere avvenuto probabilmente nel 1256; ma ciò non ne diminuisce l'interesse per la comprensione degli avvenimenti qui riesumati.

³² Vedi gli *Anales de Navarra* di I. DE MORET, op. cit. pag. 83, col. II, che sono fondamentali per l'intera questione e la citata opera di H. D'ARBOIS DE JUBAINVILLE, *Histoire des ducs* ecc., vol. IV. Una revisione delle antiche posizioni è stata fatta dal Ballesteros nell'*Itinerario* cit. Ancora utile resta l'opera del DE TROU-TOULON, *Jacme I^{er} le Conquérant*, già cit. Per una visione d'insieme, poco impegnativa per altro, della personalità del re di Castiglia, vedi J. SANCHEZ PEREZ, *Alfonso X, el Sabio*, M. Aguilar, Madrid, 1944, e per i nostri avvenimenti, pp. 54-56; e P. BERNADOU, *Alphonse le Savant*, Ed. Suzerenne, Genève, 1949, pag. 54 e sgg.

Nel denso quadro degli avvenimenti rievocati, il componimento VII di Bonifacio Calvo deve inserirsi con unitaria continuità, sia pure conservando una propria autonomia, che gli deriva dall'essere opera poetica. Gli elementi storici del sirventese, che si lasciano cogliere con più evidenza, sono: 1) la indecisione di Alfonso a combattere veramente il re di Navarra e il re d'Aragona (vv. 4-5); 2) la notizia, raccolta dal poeta, dello incontro personale dei due re in campo (vv. 19-21); 3) l'esortazione di oltrepassare con l'esercito la frontiera (vv. 22-26).

Orbene, se la prima allusione del testo consente di determinare il fatto generale (chè mai più si verificherà una simile congiuntura nel lungo regno del re castigliano), il secondo elemento è il più indicativo per un orientamento cronologico preciso. Come s'è visto, gli incontri dei due re alleati furono quattro: 1° agosto 1253 a Tudela; 9 aprile 1254 a Monteagudo; agosto 1254 a Estella; 6 settembre 1255 ad Estella. A quale di essi allude il trovatore? Il primo, a rigore, è da escludere, poichè ad esso parteciparono Margherita di Borbone, reggente in nome del figlio Tibaldo non ancora incoronato (lo sarà solo il 27 novembre), e Alfonso d'Aragona, in nome del padre: nessun re, dunque, almeno formalmente. Si aggiunga inoltre che la morte del re-poeta, Tibaldo IV di Navarra, era avvenuta troppo recentemente, l'8 luglio, appena venti giorni prima, per risvegliare ed agitare le pretese di Alfonso X. Anche l'ultimo incontro ricordato, a Estella il 6 settembre 1255, è improbabile che si possa indentificare con quello, cui allude il poeta: ad esso intervenne nientemeno che lo stesso fratello di Alfonso, Enrico di Castiglia, il tradimento del quale suscitò un vivissimo allarme alla corte castigliana³³. Bonifacio, che nominando Giacomo d'Aragona non tace il *so sozer* (v. 26), non avrebbe certamente passato sotto silenzio un avvenimento tanto importante. Un

³³ La ribellione di Enrico è da ricollegare direttamente con la condotta di Diego Lopez de Haro, col quale s'incontrò alla fine del 1254 o al principio del 1255. In seguito egli si recò presso Giacomo d'Aragona a Maluenda e rafforzò l'intesa con un progetto di matrimonio con Costanza d'Aragona, sorella di Violante, regina di Castiglia. Solo il tempestivo intervento di quest'ultima presso il padre a Calatayud riuscì a scongiurare la pericolosa unione. Vedi A. BALLESTEROS, *Sevilla en el siglo XIII*, Madrid, J. Péres Torres, 1913, pag. 57 e sg. (e per altro interesse l'Appendice K a pag. CCCXI) e A. BALLESTEROS-BERRETTA, *Itinerario de Alfonso X, rey de Castilla*, in « Boletín de la Acad. de la Hist. », vol. CV (1934), pag. 159.

Rimane, in ultima analisi, l'incontro di Montegadudo del 9 aprile 1254, come la più probabile occasione d'ispirazione del canto. Nel clima di questa vigilia il « tono » dei versi del Calvo ha un'armonica rispondenza: è l'attesa di Alfonso, piena di speranze e d'illusioni, per la resa a discrezione di Margherita, intimorita dalle sue minacce gridate ai quattro venti. La notizia dell'incontro dei due re, cioè del definitivo intervento di Giacomo d'Aragona, condannò al fallimento l'originario piano di Alfonso di Castiglia e lo costrinse a preparare una vera e propria azione di guerra. In questo momento di dubbio, quando il desiderio e l'ardore del poeta sopravvanzava ed anticipava la reale disposizione di Alfonso, quando ancora certa e non certa era la definitiva alleanza dei due nemici, quando infine un atto di forza (str. IV) poteva sbaragliare l'avversario, allora si levò l'esortazione di Bonifacio. Appena qualche mese dopo, le trattative di tregua segnavano una direzione diversa dell'iniziativa castigliana.

Ai due sirventesi illustrati si suole accostare un altro componimento: VI, *En luec de verianz floritz*. Anch'esso è dedicato ad Alfonso X di Castiglia ed esorta il re alla guerra. Nessuna indicazione, anche approssimativa, permette di riferire ad un preciso avvenimento i versi di Bonifacio. In tali condizioni soltanto qualche ipotesi si può avanzare, che raccolga insieme con una certa probabilità di chiarificazione gli scarsi indizi che vi affiorano. La strofe, da questo punto più significativa (nei limiti già fissati), è la quarta:

VI, 25-32 Mas trop mi par endurmitz,
 que'm desplatx,
car en vei desconortatz
los sieus e meins coraios;
e s'ara, mentr'es nouveus
l'afars, non conorta'ls sieus.

venir l'en pot tals mescaps e tals danz
qu'el fara pron, si'l restaur'en des anz. ³⁴

Se il componimento, come sembra del tutto verosimile, si deve riferire ai tentativi espansionistici di questi primi anni di regno di Alfonso il Savio, una datazione di esso si può indicare con una certa approssimazione. Infatti, tra i numerosi episodi ricordati, un fatto particolare risponde alle esigenze del testo: l'aperto appoggio dato dal re di Castiglia alla ribellione di Gastone VII di Béarn contro la dominazione inglese. Soltanto in quelle circostanze Alfonso poté contare su potenti amici nello stesso campo avversario (vedi *los sieus* dei vv. 28 e 30), i quali avevano prevenuto con le armi le sue richieste sulla Guascogna ed ai quali — s'è già visto — egli fu largo di promesse e favori, ma avaro di concreti aiuti militari. L'ipotesi prospettata assegna al canto un periodo di composizione relativamente preciso: gli alleati di Alfonso sono *desconortatz* e *meins coraios* e ciò s'avverò con l'intervento diretto di Enrico III negli affari di Guascogna. Egli sbarcò sul continente nell'agosto del '53 e ristabilì prontamente la situazione gravemente compromessa: prima della fine dell'anno Bénauge cadde e la Réole fu assediata, mentre i suoi ambasciatori invocavano, insieme col visconte di Béarn, l'intervento armato del re castigliano. Tra le altre voci, che in quel momento si levavano attorno al monarca indeciso, probabilmente fu questa di Bonifacio Calvo tra le più violente. Ma prevalsero quelle più caute e sensate di autorevoli consiglieri politici; pochi mesi dopo, nel marzo del 1254, le trattative di pace chiusero la dolorosa esperienza: il componimento andrebbe dunque riferito alla fine del 1253.

L'esame specifico degli elementi storici di questo gruppo di sirventesi delinea un quadro vivo e movimentato dell'attività del nostro trovatore in Spagna. Sebbene essa sia limitata ad un triennio circa, il suo valore supera certamente gli stretti dati cronologici e lascia agevolmente intravedere una realtà ben più vasta e più ricca ³⁵. A questa integrazione umana della

³⁴ « Ma troppo mi sembra addormentato — ciò mi dispiace —, sicchè vedo i suoi scoraggiati e meno intraprendenti; e se ora, mentre è nuova l'impresa, non incoraggia i suoi, gliene può venire una tal perdita (di prestigio) e un tal danno, che egli farà molto, se lo restaurerà in dieci anni ».

³⁵ Molto interessante, oltre a quello che appresso si dirà, è il componimento VIII rivolto da Bonifacio ad Alfonso X, particolarmente per i vv. 25-29: *E sitot*

personalità di Bonifacio concorrono altre condizioni, che il suo canzoniere adombra spesso con accorta discrezione: la nostra curiosità, quindi, ne esce alquanto mortificata.

* * *

Per questo fine è necessario — sia pure d'una necessità marginale — cercare di chiarire i lineamenti storici della figura femminile, che, come una trama di fondo, lega tutto il canzoniere calviano in una stretta unità d'ispirazione.

Le notizie del Nostradamus sono confuse e contraddittorie: per prima ci parla di una Beringhiera nipote di Ferdinando III, poi di una fanciulla della casa di Ventimiglia, che secondo un'altra fonte, Uc di Saint Circ, sarebbe stata, sia pure per il breve periodo di un anno, la compagna felice di Bonifacio.

Dalle righe del fantasioso biografo trassero profitto quasi tutti gli studiosi successivi, i quali s'accostarono alle poesie del nostro poeta con l'imprevidenza dispersiva tipica di chi osserva un gruppo di frammenti; perciò rimase chiusa ad essi la visione integrale dei vari motivi, che danno un significato umano e poetico alle rime del Calvo. Ora, al contrario, il volto della donna, da lui cantata, esaltata e piantata, è sempre unico e fermo, sia pur

es l'arbres longnatz, — per que il fo l'amars saboros, — del sieu digne frug glorios — no's laissez tant e tal, c'assatz — pot del mescab restaur aver, « E sebbene si sia allontanato l'albero, per cui gli fu dolce l'amaro, dal suo degno frutto glorioso non si distaccò punto nè poco, poichè può avere della perdita buona rivalsa ». Per me non vi è dubbio che qui il poeta alluda al tentativo o alla minaccia di divorzio del re dalla moglie, secondo la tradizione della *Cronica*, cui sopra s'è accennato (vedi n. 23). Sotto il velo dell'immagine dell'albero, il poeta si riferisce probabilmente a Violante d'Aragona, allontanatasi dal marito (e rifugiatasi presso il padre ?) a causa del suo aperto proposito di ripudio; il « degno frutto glorioso » non può essere che Ferdinando, l'erede al trono, la cui nascita salvò l'integrità del matrimonio dei genitori. In tal modo il trovatore esorterebbe qui il re ad avvicinarsi alla moglie (che allontanandosi aveva reso piacevole la spiacevole decisione), e soprattutto al figlio, che lo ripagherà di ogni rinuncia; conseguentemente la canzone deve essere posteriore alla nascita del primogenito, avvenuta, come s'è detto, il 23 ottobre del 1255. Questa interpretazione fa finalmente giustizia di tutto il losco ed equivoco sottinteso che è stato dato al componimento, e quindi anche alle relazioni tra Bonifacio ed Alfonso di Castiglia, dal Millot sino al Pelaez e a Carolina Michaëlis de Vasconcellos. Se invece bisogna riferire l'episodio ad una delle numerose avventure di Alfonso, allora ogni determinazione è veramente impossibile; vedi l'importante studio di E. LÓPEZ-AYDILLO, *Los cancioneros gallego-portugueses como fuentes historicas*, in « *Revue hispanique* », vol. LVII (1923), pp. 373-432.

vivo di diverse movenze ³⁶: a tale vita — che è l'unica vera ed importante — sono dedicate le pagine seguenti. Per il momento sia lecito raccogliere qualche indizio esteriore della sua personalità.

Nella canzone IV il poeta dice:

vv. 1-6

Tant auta dompna·m fai amar
Amors e qu'es tan bell'e pros,
que sol deingnes de dezirar
s'amor non sui; ni vol razos,
— tant sobreval! — que·il plaia qu'eu
l'am ges, ni que m'autrei per sieu. ³⁷

Il significato di questi versi potrebbe senz'altro inserirsi nel clima dell'amore cortese e spiegare così agevolmente la sua funzione di « lode » della donna amata. Tuttavia, se legittima si presenta a prima vista una tale interpretazione (per quanto contrastata da quell'*auta* iniziale separato da *bell'e pros*), essa diviene precaria ed insufficiente, quando a questo passo se ne accosti qualche altro d'identico tono ispirativo:

³⁶ Tale principio unitario è il fondamento della presente ricostruzione, la quale perciò si propone come interpretazione del motivo centrale del canzoniere. Essa cioè prescinde dalla valutazione di accenni secondari, che sono al di fuori del quadro principale. Si vuole alludere qui alla tenzone del Calvo con lo Scotti (testo XIX), dove ai vv. 57-64 il nostro trovatore dice: *Scotz, pos ma domna m'autreia — q'ieu parl'ab leis e domneg, — e q'ieu la remir e veia, — sembra:m qe trop ben espleg; — e qar non tain q'esser deia — pros domna d'avol autreg, — no:m pren del iazer enveia, — q'ieu am mais, q'eu non enveg*, « Scotto, poi che la mia donna mi concede di parlarle e di ammirarla e di vederla e di rimirla, mi sembra che io ottenga moltissimo; e poichè non conviene che una nobile donna debba comportarsi sconvenientemente, non desidero di possederla, dal momento che l'amo più che non la desideri ». Probabilmente questi versi si riferiscono ad un amore genovese del Calvo; comunque essi per il loro scarso sviluppo non rappresentano un dato rilevante della biografia intima del poeta, quale si presenta nel canzoniere. D'altra parte quanto sia accessorio ed occasionale sovente lo sviluppo tematico delle tenzoni è esplicitamente dichiarato altrove, XVIII, 61-64: *Mantenen tort e zo don non ai cura, — vos ai vengut, Luchetz; don sui ioios, — car ai mostrat qu'eu sai tan plus de vos, — c'ab tort conten miels qe vos ab drechura*, « Luchetto, sostenendo il torto e ciò, a cui non credo, vi ho vinto; e per ciò son contento, perchè vi ho mostrato che io so tanto più di voi, che col torto tenzono meglio di voi con la parte giusta ».

³⁷ « Amore mi fa amare una donna tanto nobile, che è così bella e valente, che non sono degno di desiderare il suo amore; nè la ragione concede — tanto mi supera! — che le piaccia che io l'ami, o che mi offra per suo devoto ».

II, vv. 25-32 Per qu'eu de ren als no'm pes,
 mas de far vostre plazer,
 e prec vos c'al chaptener
 voillatz gardar e non ges
 al parage, car temenza
 mi fai zo, que'us me'n sobratz;
 on plus fort mi conortatz
 ab la vostr'umil parvenza. ³⁸

Sia pure di breve respiro, si può cogliere ancora qualche altra espressione significativa:

II, 39-40 car ai mes, al meu parer,
 en trop haut luec m'entendenza. ³⁹

IX, 76-78 que tan granmen
 no'm puese' honrar
 con taingn'al mieu aut entendre. ⁴⁰

Da questi accostamenti, ai quali s'è voluto dare un limite di scelta ben stretto e discriminato, si può trarre con notevole verosimiglianza di verità una conclusione: la donna amata da Bonifacio Calvo è di nobili natali, anzi, essa supera di molto l'origine « borghese » del trovatore.

Con eguale cautela si può fare un altro passo avanti. In un canto d'incitamento ad un'impresa guerresca, dedicato interamente ad Alfonso X e contro i suoi pusillanimi consiglieri, il poeta così conclude:

VI, vv. 41-44 Vai dir, sirventes noveus,
 celleis, cui sui miels que mieus,
 que'l bes, que'm fai, es a totz los prezan
 enantimenz e als crois desenanz. ⁴¹

³⁸ « Perciò d'altra cosa non mi curo che di fare il vostro piacere e vi prego che vogliate guardare al mio contegno e non già al lignaggio, perchè ciò temo, che voi mi superiate in questo; onde più fortemente incoraggiatemi con il vostro discreto comportamento ».

³⁹ « ...poichè, a mio parere, ho messo il mio desiderio in troppo alto luogo ».

⁴⁰ « ...che non possa farmi onore così nobilmente come si conviene alla mia alta intenzione ». Si sono tralasciate, di proposito, altre citazioni meno impegnative, come, per es., il *cor seingnoril* di I, 11, per non forzare in qualche modo la genericità del testo.

⁴¹ « Vai a dire, o nuovo sirventese, a colei che amo più di me stesso, che il bene, che mi concede, è d'incoraggiamento per tutti gli uomini valenti e di rimprovero ai vili ».

Questo è il primo accenno, il più generico, che lega in qualche modo la donna amata dal trovatore al nome ed alla persona del suo signore. Ma le loro relazioni s'infrangono notevolmente, acquistando una consistenza sempre più considerevole. In un canto d'amore infatti, dove Bonifacio dichiara il suo sentimento alla donna tanto *auta* (v. 1) ed esprime il suo timore di offenderla per questo, nella tornada dice:

IV, vv. 33-40 Car val mais c'om non pot pensar
 lo reis de Castella n'Anfos,
 sui seus, car sa valors m'enpar,
 s'er qui trop senbla orgoillos;
 e si'l plai que'm puege ni'm leu,
 non voill aillors querre manleu,
 c'ab sa valor dir auzarai
 daus on mi ve l'affanz qu'eu ai. ⁴²

Il poeta chiede, dunque, che la protezione di Alfonso lo innalzi tanto, da consentirgli di esprimere alla sua donna l'affanno e il tormento d'amore che per lei soffre. E' riconfermata qui l'alta posizione di lei; ma soprattutto può essere significativo il tono della richiesta, la quale, inserita in « quel » canto d'amore, si distingue dal solito motivo tradizionale per attingere un impegno più specifico. Il poeta non chiede il dono elargito al cortigiano; invoca piuttosto che la simpatia del signore gli faccia osare di dichiarare il suo amore. Or è questa partecipazione che si vuol mettere in rilievo, come un indizio valido per dare un senso più compiuto agli altri motivi, certamente meno esteriori, del canzoniere calvano. Fu dunque una donna vicina ad Alfonso X o forse della sua stessa famiglia quella amata e cantata dal poeta? Possono le fonti, a cui attinse il Nostredame, aver conservato la debole voce d'una tradizione veritiera, attribuendo a quel volto sconosciuto un nome, Beringhiera, e una regale consanguineità? Sarebbe impossibile affermarlo recisamente. Non si può tuttavia nascondere che, pur rinunciando ad una più precisa identificazione storica del tutto ipotetica e praticamente sterile ⁴³, la persona amata dal Calvo, così vicina e legata ad Al-

⁴² « Poichè Alfonso, re di Castiglia, vale più che si possa pensare, sono suo fedele, poichè il suo « valore » mi protegge, se vi sarà qualcuno che sembra troppo orgoglioso; e se gli piace che mi sollevi e mi innalzi, non voglio chiedere protezione altrove, poichè col suo « valore » oserò dire donde mi viene l'affanno che ho ».

⁴³ Tutti i biografi parlano sulla traccia del Nostredame, d'una nipote di Alfon-

fonso X come appare dai versi riportati, è veramente il motivo dominante che dà vita e significato al canzoniere d'amore del trovatore.

Ma la nostra curiosità può avere ancora qualche altra piccola soddisfazione. Il celebre discordo di Bonifacio è un canto d'amore inviato alla donna lontana:

IX, vv. 37-55

Mas non l'es vis
qe·il si'aclis
con sueil, car ieu non repaire
vas son país
con li promis:
e per so·m liur'ab maltraire
on plus li sui fiz amaire.

Ja de si no m'an
lueinhan
si trebailan
mi vauc ar sai en Espaignha
com m'enpeinh'enan,
puian
ma valor tan
que sos valenz pretz no's fraingnha,
ni's dechaia, can
senblan
petit ni gran
fassa, que vas mi s'afraingna. ⁴⁴

so X (e non di Ferdinando, com'egli dice), senza riuscire a dare ad essa una più definita personalità storica. In verità l'albero genealogico della casa di Castiglia, particolarmente tra Ferdinando III il Santo ed Alfonso X il Savio, è intricatissimo; d'altra parte le scarsissime notizie dei suoi esponenti meno prossimi non porterebbero un grande contributo alla chiarificazione del problema. Vedi HENRIQUE FLOREZ, *Memorias de las reynas catholicas. Historia Genealogica de la Casa Real de Castilla, y de Leon*, en Madrid, por A. Marin, 1761, t. II, pag. 500 e sgg. e il succinto quadro di A. SANCHEZ PEREZ, nell'op. cit., pag. 20 e sgg. Il tentativo più serio, per quanto poco fruttuoso, è stato effettuato da C. Michaëlis de Vasconcellos, *Cancioneiro da Ajuda*, op. cit., vol. II, pag. 443 (secondo la quale potrebbe trattarsi o d'una nipote di Ferdinando, figlia dell'infante Alfonso di Molina, ovvero d'una figlia illegittima del primogenito di Fernando e di P. Maria Affonso).

⁴⁴ « Ma non le pare che io sia sottomesso come solea, poichè non vado verso il suo paese, come le promisi; e per questo mi colma di dolore, quanto più le sono fedele amante. (IV) Già da lei non mi vado allontanando, se mi ingegno or qui in Spagna in maniera che mi porti sempre più in alto, elevando il mio merito tanto, che il suo splendido pregio non abbia a soffrirne o a diminuirsi, quando essa faccia un gesto piccolo o grande, che si pieghi verso di me ». Sulla tradizione di questo « genere » poetico, vedi H. R. LANG, *The Descort in Old Portuguese*

Un giorno perciò essa s'allontanò dalla Spagna. A nessuno può sfuggire il senso di quel *vas son pais*, una terra che doveva essere « sua » in origine o che era divenuta « sua », perchè ne aveva acquistato la signoria per matrimonio. Gli ultimi versi del passo citato, nel ribadire l'unica identità della donna quale s'è cercato di ricostruire, costituiscono una interessante testimonianza delle vicende della vita del nostro poeta in Spagna.

S'è già detto: egli cercò la fortuna e non la trovò, a causa probabilmente delle maldicenze degli invidiosi per la sua ammirazione verso la donna altolocata. Anche in questo caso, però, la persona del protettore, è chiamata ad una diretta partecipazione:

XIII, vv. 33-40

Tant mi fai ma dompn'amar
Amors, que'n sui fols jutgatz,
que, can deuria poingnar
el rei deservir, li fatz
plazer; e non me'n tueil ges,
car sai qu'il me'n degre rendre
bon guieron, si'l plagues
a dreg sa merce despendre. ⁴⁵

Nei versi precedenti Bonifacio rimprovera il re d'aver dato ascolto alla voce interessata dei suoi amici e di non saper ricompensare secondo il merito di ciascuno (vv. 25-32). In quest'ultima strofe egli riconferma la fedeltà a lui devotamente offerta in nome e per forza dell'amore per la sua donna. Ancora una volta, dunque, la trama biografica del poeta congiunge in un'unica vicenda il volto sconosciuto della donna e il gesto signorile di Alfonso.

Ma il soggiorno alla corte di Toledo dovette divenire ad un punto intollerabile. Allontanatasi la donna, umiliato nelle sue speranze, il poeta pensò di recarsi presso un altro signore, *Ardit*, dove forse lo avrebbe accolto una più onesta e liberale benevolenza:

XV, 43-48

Car no·ill plai genz vils, ni·l fai ubrir porta

and Spanish Poetry, in *Beiträge zur romanischen Philologie. Festgabe für Gustav Gröber*, Halle, M. Niemeyer, 1899, pag. 495.

⁴⁵ « Amore mi fa tanto amare la mia donna, che sono giudicato pazzo, poichè, quando dovrei sforzarmi di cessare di servire il re, gli faccio cosa grata; e non me ne astengo affatto, poichè so che ella me ne dovrebbe rendere buon merito, se le piacesse dare la sua ricompensa secondo giustizia ».

ni·l agrad'om savais, ni de sen blos,
 ni rics cobes, voill esser per lui sors
 e fors del greu destric, que desconorta
 mos benevolenz, o metr'a nonchaler
 tot zo que·m pot a cobrar pro tener. ⁴⁶

Attese per questo il permesso della donna amata: XV, 35-37
 ...sol m'o autrei — cil, cui soplei — e qu'eu azor...; tuttavia la
 rottura delle sue relazioni con Alfonso X non poteva essere più
 decisa e sdegnosa. La chiara allusione al re contenuta nella
tornada della canzone XV riassume e compendia tutto il dolo-
 roso risentimento del poeta e ribadisce la sua decisione:

XV, 71-78

Qui que soplei
 fort, ni s'autrei
 a gran seingnor
 vueg de valor,
 per nuil mestier
 non l'am, ni·l quier,
 car cel, cui fail tot zo que mais mi platz
 no·m pogra dar fieü, don ie·n fos pagatz. ⁴⁷

Breve fu l'illusione d'un migliore destino, se la morte di
 colei che amava privò Bonifacio d'ogni volontà di vivere. Egli
 probabilmente non s'era mosso dalla Spagna: XVI, 1 e sg., *S'ieu*

⁴⁶ « Poichè non gli piace la gente vile, nè la riceve, nè gli piace il cattivo, nè il superbo, nè il ricco avido, voglio essere da lui tratto fuori dal grave danno, che scoraggia i miei amici, ovvero gettare in non calere tutto ciò che mi può servire a guadagnare; perchè non credo che vi siano tre o due signori che con molto piacere e volentieri siano tanto gentili e tanto prodi, che giustamente sia onorato l'uomo di valore, che da loro fosse amato ». Come si vede dal contesto, e dall'interpretazione proposta di questo canto d'amore, sulla linea di una visione unitaria del canzoniere, il senso dato al *senhal* di *Ardit*, come quello d'un signore (a noi rimasto sconosciuto), presso il quale il poeta spera di trovare più generosa ospitalità, s'allontana notevolmente sia dall'ipotesi del Pelaez, secondo la quale qui è sottintesa la persona della donna, sia dalla proposta del Levy (in « Literaturblatt f. germ. u. rom. Philol. », vol. XIX, 1898, col. 28 e sg.), che vi vedè un'allusione ad Alfonso X. Lo stesso *senhal*, con un significato non dissimile del nostro, secondo l'ultimo editore, compare nel canzoniere di Guilhem Peire de Cazals, che visse intorno al primo terzo del XIII secolo. Per l'interessante accostamento delle due formule e per tutta la relativa bibliografia, vedi *Guilhem Peire de Cazals, troubadour du XIII^e siècle*, éd. crit. et trad. par J. MOUZAT, Paris, Soc. d'Ed. « Les belles Lettres », 1954, pag. 18 e sgg.

⁴⁷ « Chiunque supplica fortemente e si dà a gran signore privo di valore, in nessun modo l'amo e lo cerco, perchè colui a cui manca tutto ciò che a me piace, non mi potrebbe dare affidamento, di cui io fossi appagato ».

ai perdut, no se'n podon iauzir — mei enemic, ni hom que be no'm vueilla... Presente ed attuale è ancora la fatica e, direi, la stanchezza della lotta; ma su tutto il componimento grava la riluttanza, l'abbandono d'una vita divenuta senza significato.

Fu questo l'ultimo avvenimento a spingere il trovatore a tornare in patria? A pensarlo non si andrebbe probabilmente lontano dal vero, se si volesse dare un senso ad alcune zone di silenzio e al tono di certe pause delle sue rime.

* * *

Il tempo e le circostanze del ritorno in patria di Bonifacio rimangono per noi oscure. Del suo soggiorno a Genova parlano soltanto i testi poetici: due tenzoni di casistica amorosa, una tenzone politica. Poco o nulla si può ricavare dalle prime; al contrario dall'ultima tutto un vivissimo panorama si apre su una pagina di storia genovese e sulla personalità politica del Calvo. E mentre per l'una la voce dei cronisti intreccia con splendida consonanza un prezioso contrappunto con i versi del poeta, per l'altra il silenzio dei documenti dà uno sfondo significativo ai suoi amari sdegnosi rimproveri.

Mentre la guerra con Venezia si conduceva tra piccoli scontri e gravi sconfitte, un fortunato colpo di mano condusse prigioniero a Genova un poeta della laguna: Bartolomeo Zorzi. Avrà sentito il nostro trovatore il suo nome ricorrente sulla bocca dei concittadini in festa, e lanciò il suo sirventese; dal fondo del carcere si levò a contrasto un canto della medesima fattura, di più acre violenza, forse, per il peso delle catene, cui era costretto l'autore.

Le uniche notizie biografiche di fonte provenzale, che ci siano pervenute su Bonifacio Calvo, sono contenute precisamente nella biografia dello Zorzi e si riferiscono a questo episodio. Ecco cosa racconta l'anonimo biografo circa le relazioni tra i due poeti: *nella vida I: Bertolomeus Gorgis si fo us gentils hom, mercadiers de Venecia. E fo bons trobaires. Et avenc se que, qand el anava, — ab moutz d'autres mercadiers q'erant d'aquella ciutat q'ieu vos ai dicha, — de Venecia en Romania, el e tuich li autre mercadier q'eron ab lui sus en la nau foron pres una nuoich da Genoes; car adoncs avion mout gran gerra Venecian ab Genoes. E foron tuich li homen d'aquella nau q'ieu's ai dicha menat en preison a Genova. Et estan en preison, et el fetz moutas bonas canssos, e moutas tensos fetz atressi ab*

*en Bonifaci Calvo de Genoa. Et en devenc se que fon feita patz d'entre Venecians e Genoes, e'n Bertolomieus Gorgis e tuich li autre issiron de preison. Nella vida II: ...Et estagan la en prison, en Bonifaci Calbo si fetz aquest sirventes qu'es escrit ça desus, qui comensa Ges no m'es greu, s'ieu non sui ren prezat, blasman los Genoes, car il se lasavon sobrar de Venesians, digan gran vilania d'els. De que'n Bertolome Çorgi fetz un autre sirventes, qui est escritz qa desotz, lo qual comensa Molt me sui fort d'un chant meraveillatz, escusan los Venesians et encolpan los Genoes. De que en Bonifaci Calbo se tenc encolpatz de so qu'el avia'n ditz; e per so si se torneron l'un a l'autre e foron granz amis. Longa sason estet en Bertholome Çorgi en prison, entor set an...*⁴⁸

Dovute ad una o a due mani diverse, le due redazioni della *vida* di Bartolomeo Zorzi interpretano l'ambiente storico dei testi poetici con gli elementi d'una tradizione quanto mai lacunosa ed approssimativa.⁴⁹ Per una precisa valutazione dei termini del racconto bisogna ricorrere alla testimonianza dei cronisti, i quali illuminano di vivissima luce le circostanze particolari, cui i due testi poetici alludono con molteplici richiami. S'incominci con la storia della cattura del mercante-poeta veneziano, secondo la narrazione del suo concittadino Martino Da Canale: « Mesire Pasquet Malons, un gentilome de Iene, estoit en mer, et avoit III galies et une vaquete; et avoit cerche la mer que de Surie que de Romanie, por doner aucun domaie as Veneciens. Onques de tant con il avoit cerche, il n'avoit fait nul guaaïn. Mes un ior avint, que il estoit repost en un port que l'en apele les Dragonaires; et il garda en mi la mer, et vit une nef mult eslongniee des autres, et se prist mult bien garde come ele estoit, et fist espier quel garde il fesoient. Et lors quant vint a l'eniorner, si asailli la nef, et monta de sus et la pristrent; et ce lor avint por mauvaïsse garde, et que il n'estoient armes, et que au venir des galies il cuidoiënt que il fussent Veneciens. Saches, signors, que cele nef avoit a nom Saint Nicolas. Si estoit remese loins des autres por ce qu'ele voloit aler a Nigrepont; et estoit dedens maint gentis homes de Venise, et maint

⁴⁸ J. BOUTIÈRE - A. H. SCHUTZ, *Biographies des troubadours*, Toulouse - Paris, 1950, pag. 30.

⁴⁹ Vedi B. PANVINI, *Le biografie provenzali. Valore ed attendibilità*, Firenze, Olschki, 1952, pag. 104, e G. FAVATI, *Appunti per un'edizione critica delle biografie trovadoriche*, in « Studi mediolatini e volgari », vol. I (1953), pp. 70-73.

prudomes dou peuple: mes ensi furent pris par mescheance. Que vos diroie ie ? Mesire Pasquet Malons les fist enprisoner selonc la coustume de guerre. Mult guaaigna a celui point; que cele nef estoit chariee de beles merchandies et de riches. Si conduist la nef et li homes a Iene, et la Poestes les fist metre en prison. Et Mesire Marc Gen, li noble Chevetein, de tot ce ne sot rien. Si tint sa droite voie, et conduist la carevane la droitement ou Monsignor li Dus li avoit commandes; et puis s'en retorna a Venise, a tote sa compagnie, a sauvetes »⁵⁰. Il nostro poeta dirà, riferendosi chiaramente alla cattura, *vos an il tout tant que:n vivetz dolen* (v. 44), « essi (i genovesi) vi hanno tolto tanto, che ne vivete dolenti ».

I centotto prigionieri veneziani, presi all'alba d'un giorno di ottobre del 1266 nella nave carica di mercanzie⁵¹, languirono a lungo nelle carceri genovesi. Quando infatti la tregua sopravvenne, essi rimasero nelle mani dei vincitori; di loro parla ancora il cronista veneziano: « En Iene remestrent en prison Veneciens que Ienoes pristrent en une nef que l'en apeloit Saint Nicolas: si la prist Pasquet Malons une matinee

⁵⁰ *La cronique des Veneciens de Maistre Martin Da Canal*, per cura di FILIPPO LUIGI POLIDORI, in « Arch. Stor. It. », vol. VIII (1845), pag. 532 e sgg.

⁵¹ « In ipso vero anno Pescetus Mallonus qui cum quibusdam eius sociis cursum intraverat contra inimicos Venetos cum duabus galeis, in partibus Citri invenit quamdam galeam de Portu Veneris cum quadam sagitea, que in cursum erant contra inimicos predictos; et facta conserva et dicto Pesceto admirato ordinato dictarum trium galearum et dicte sagitee, quadam die de mense octubris invenerunt quamdam navem Venetorem magnam et divitem ultra modum, in qua erant circa homines .CL. et in qua erant .XLV. vel ultra de bonis et magnis hominibus Venetiarum. quam navem prelio incepto viriliter expugnarunt, et ipsam devicerunt, in qua centum octo retinuerunt captivos, in his computatis .XLII. de melioribus Venetiarum, residuo vero dictorum hominum Venetorum mortuo ad prelium in expugnatione dicte navis. cum qua nave de mense novembris ad Portum Veneris accesserunt; et ibi nave dimissa, cum mercaturis et galeis et captivis de mense novembri Ianuam venerunt cum victoria predicta. qui Pescetus cum eius societate receptus fuit cum gaudio et triumpho, et comuni .CXXX. captivos numero consignavit. in captione dicte navis dampnificavit inimicos sive Venetos, non computato damno personarum captivorum, in libris .XL. milia ianuinarum et ultra »; cfr. *Annali Genovesi di Caffaro ecc.*, op. cit., vol. IV, pag. 93. Vedi inoltre C. DESIMONI, *Il Marchese Bonifacio di Monferrato e i trovatori provenzali alla corte di lui*, in « Giorn. ligust. di arch., stor. e belle arti », vol. V (1878), pag. 254; A. FERRETTO, *Codice diplomatico delle relazioni fra la Liguria, la Toscana e la Lunigiana ai tempi di Dante (1265-1321). Parte I. Dal 1265 al 1274*, in « Atti della Soc. Lig. Stor. Patr. », vol. XXXI (1901), pag. 46; e soprattutto G. CARO, *Genua und die Mächte am Mittelmeer 1257-1311*, Halle, M. Niemeyer, 1895, vol. I, pag. 191 e seg.

devant li iors, por mauvese garde que cil de la nef fesoient. Et autres Veneciens que Ienoes pristrent en Romanie, remestrent en Iene en prison »⁵². La loro sorte fu triste e dura. Essi attesero la libertà sino al giorno della conclusione della pace definitiva, nel 1273, dopo sette anni di prigionia. La notizia del biografo provenzale viene così ad essere autorevolmente confermata. In questo periodo di tempo, dunque, immediatamente dopo la cattura dello Zorzi nell'ottobre del 1266, deve cadere lo scambio delle rime della nostra tenzone⁵³.

Altri fatti tuttavia, che i due componimenti richiamano più o meno apertamente, possono venire riscontrati nelle cronache del tempo, e da esse i versi dei due poeti sono rischiarati da più vivida luce.

In primo luogo l'accento del Calvo alle recenti discordie interne di Genova, vv. 13-32: il tono è quello ispirato da un accorato amore di patria, da uno struggente desiderio di pace fraterna. Ora le vicende della storia genovese di questo periodo tessono uno sfondo quanto mai movimentato di lotte interne e di gelosie oligarchiche, spinte fino all'aperta violenza.

Dal dilemma tragico posto dalla discesa di Carlo d'Angiò nella penisola per una città come Genova, che voleva salvaguardare ad ogni costo la propria indipendenza e la libertà dei suoi

⁵² Cap. CCLXXXVI della *Cronique* cit., pag. 630. Che questi fossero gli unici prigionieri veneziani, catturati in mare, rimasti a Genova, è ribadito dalla stessa cronaca più avanti, quando, parlando della pace conclusa, solo di essi reca testimonianza: « Venesiens avoient en prison mains homes de Iene, que il avoient pris en bataille de mer, ensi con nos vos avons conte sa en ariere en notre conte; et Ienoes avoient en prison maint Venesiens, que il avoient pris en une nef que aloit a marche; et de tes en i avoit en prison, que il troverent en Romanie, que aloient au marche » (pag. 662).

⁵³ Nessun accenno, tra l'altro, è nei due testi dei vari tentativi di tregua che furono rinnovati nell'anno seguente, 1267, ed anche dopo, ad opera del Papa e che caddero sempre nel nulla per volontà dei genovesi; vedi R. CESSI, *La tregua fra Venezia e Genova nella seconda metà del secolo XIII*, in « Archivio Veneto-Tridentino », vol. IV (1923), pag. 1 e sgg. Su questa datazione il giudizio degli studiosi è ormai unanime (salvo il LEVY, *Der Troubadour Bartolome Zorzi*, Halle, 1883, pag. 6, che pone la cattura dello Zorzi nel 1263); cfr. G. BERTONI, *I trovatori d'Italia*, Modena, Orlandini, 1915 pag. 116 e V. DE BARTHOLOMAEIS, *Poesie Provenzali Storiche relative all'Italia*, Roma, 1931, vol. II, pag. 241 e F. A. UGOLINI, *La poesia provenzale e l'Italia*, Soc. Tip. Mod., Modena, 1939, pag. XLVI. Per un quadro di insieme delle condizioni culturali di Venezia, vedi A. MONTEVERDI, *Lingua e letteratura a Venezia nel secolo di Marco Polo*, in « Lettere italiane », a. VI (1954), pag. 141 e sgg.

commerci con l'Oriente, tutta la politica del Comune fu dominata e condizionata con le sue alterne fortune: col trattato di Ninfio (1261), che aprì alla Repubblica il dominio dell'Egeo e del Mar Nero, la vita civile si fece ogni giorno più convulsa. Appena un anno dopo, 1262, il capitano del popolo Guglielmo Boccanegra fu deposto da una congiura organizzata e fomentata dall'aristocrazia guelfa e dall'alta borghesia: sotto il governo del nuovo podestà, due ambasciatori, un Fieschi e un Grimaldi, conclusero un trattato con Carlo d'Angiò, il quale, nella imminenza della spedizione in Sicilia, si assicurava così la neutralità di Genova. D'altra parte la repubblica, che impegni simili aveva sottoscritto con Manfredi nel 1257, nel 1259 e nel 1261, conduceva una politica manovrata e spregiudicata, incalzata sempre più dal vento dell'avventura in Oriente, al quale s'affidava una flotta dopo l'altra in un affannoso rincorrersi di scorrerie, convogli, traffici, scontri e fughe: su tutto imperava sovrana la sete del guadagno e l'ambizione sconfinata dei capitani dei vascelli. Così nel 1262 presso l'isola dei sette Pozzi la flotta genovese, comandata da due ammiragli e superiore per numero e per mezzi, fu vergognosamente sconfitta dai veneziani; l'amicizia col Paleologo, nauseato da tanta ingordigia di denaro e di potere, subì qui il suo primo gravissimo colpo. Quello seguente di due anni appresso, dovuto alle mene di tradimento di un certo Guglielmo Guercio genovese, fu il colpo definitivo, che allontanò i genovesi da Costantinopoli. Intanto il nuovo governo, ripristinato all'indomani della deposizione del Boccanegra, si dibatteva in una gravissima crisi. La parte guelfa, capeggiata dai Grimaldi, s'era impadronita dei centri vitali del governo della città, mentre la parte ghibellina, sotto la guida di Oberto Spinola, minacciava apertamente di rovesciare il regime e di impadronirsi del potere. In tale pericolosissima circostanza prevalse il buon senso: per suggerimento dei seniori, fu attuata nel 1264 una riforma elettorale, che portava praticamente ad un governo di coalizione delle diverse fazioni. Nè l'accordo fu privo di contrasti, se nell'ottobre del '65, mentre Carlo d'Angiò varcava le Alpi, la parte ghibellina, fedele interprete delle disposizioni di Manfredi, tentò un colpo di mano ben presto sventato. Finalmente nella vacanza del podestà, vennero eletti due rettori d'alta autorità e di severo equilibrio, Guido Spinola e Nicola d'Oria: sono essi che assistono al duello tra Carlo e Manfredi, alla rovina di quest'ultimo, al trionfo

del primo. E toccò al loro successore, al ghibellino Giacomo da Palude, trattare col vincitore e fargli dimenticare la lunga, scontrosa, abile neutralità di Genova. Ma nello stesso anno 1266, nelle acque di Trapani, ancora una terribile sconfitta subì la flotta genovese ad opera dei veneziani; al suo ritorno, il comandante fu giudicato e condannato. Le cronache, tra tante traversie e rovesci, si rianimano spesso alla notizia d'una scararmuccia vittoriosa o d'una cattura fortunata⁵⁴.

Un'altra conferma della datazione del sirventese è costituita dal riferimento del nostro poeta e del suo interlocutore alla battaglia di Trapani:

XVII, 20-21 E qui vos venz ar, no's cug que'l n'eschaia
laus, ni bos pretz⁵⁵

e nella risposta di Bartolomeo Zorzi:

v. 45 e cum er an vencutz los Genoes⁵⁶

Anche l'allusione del poeta all'*acortz* (vv. 30-33), ch'egli teme precario, trova riscontro nel racconto degli Annali: quelle parole non possono essere riferite che alla riforma del '64, che schiarì il fosco orizzonte della politica interna genovese. Essa dovette alimentare molte speranze, che la nube passeggera della sommossa del '65 non distrusse del tutto: la sua eredità, come s'è visto, fu preziosamente feconda.

E se un'ipotesi può essere avanzata al fine di attribuire un senso preciso e particolare ad una frase in apparenza vaga e generica (v. 12, *tan fort que totz vostr'amics se'n esmaia*), certo con molta verosimiglianza s'identificherà il *vostr'amics* con il Paleologo, che, del resto, viene esplicitamente e compiaciutamente colpito nella risposta dello Zorzi (v. 46). S'è già considerato quanto sia stata breve e travagliata la storia della sua amicizia con i genovesi: dalla generosa apertura dell'accordo di Ninfeo, alla sfiducia ed al sospetto, fino alla rottura⁵⁷.

⁵⁴ Per la minuziosa conoscenza di questo periodo 1261-1266, vedi gli *Annali di Caffaro* cit., vol. IV, pp. 41-94.

⁵⁵ « E chi vi vince ora, non si pensi che egli ne tragga lode e buon merito... ».

⁵⁶ « ...e come ora (essi, i Veneziani) hanno vinto i Genovesi ».

⁵⁷ Già nel 1263 si manifestarono i primi segni di sfiducia del Paleologo: « Eodem anno galee .XXV. que armate fuerant tempore domini Gucii, applicuerunt Romaniam et cum tam alie quam iste essent in ipsis partibus Romanie, propter

E l'ultimo accenno, la protezione di Dio per i Veneziani, non sarà forse da riferire ai molteplici moniti del Pontefice, alle sue aperte minacce di scomunica per l'empia alleanza col Paleologo? Le cronache, sia pure con tono sommosso, ne danno conferma ⁵⁸.

Ma, nell'interno di questi elementi secondari, fermenta soprattutto un lievito sentimentale d'intensa vitalità. Il componimento si apre con questi versi:

vv. 1-4 Ges no m'es greu s'eu non sui ren prezat
ni car tengutz entr'esta gen savaia
genoeza, ni'm platz ges s'amistatz,
car no-i cab hom a cui proeza plaia. ⁵⁹

multitudinem armiragiorum et propter alia inconvenientia que gerebant, idem imperator post multos et varios tractatus habitos cum eisdem, nec cum eo poterant vel ipse cum eis concordari; idem imperator exercitum predictum galearum que erant numero .LV. vel circa, licenciavit eas, et ad propria reddere precepit, et reddierunt ipse galee in portu Ianue anno preterito et sequenti»; *Annali Genovesi* cit., vol. IV, pag. 52, e la pittoresca descrizione de *La cronique des Veneciens* cit., cap. CLXXXVI. Come s'è detto, l'anno seguente, il genovese Guglielmo Guercio fu accusato dall'imperatore di tramare il tradimento a favore della parte latina e la sua confessione fu trascritta, «quod fecit dictus imperator volens comunis Ianue amicitiam retinere, quasi dictos Ianuenses de dicta civitate merito expulisset» (ivi, pag. 65); di conseguenza i genovesi furono espulsi da Costantinopoli e confinati nell'isola di Eraclea sul Mar di Marmara. Poi l'imperatore mandò Enrico Trivigiano a Venezia per trattare segretamente (*tot priveement*) la pace; e il doge gli inviò come ambasciatore Benedetto Grillone. Questi tornò a Venezia con le sue proposte, alle quali seguirono le controproposte inviate con Iacopo Delfino e Iacopo Cantarino. Essi condussero avanti i negoziati; ma il trattato già stilato (18 giugno 1265) non fu ratificato dal doge. Infine, quando Rainieri Zeno seppe che il tentativo dell'imperatore latino di trovare aiuti in Occidente era fallito, inviò Marco Bembo e Piero Zeno a Costantinopoli, e finalmente fu giurata una tregua di cinque anni (cap. CCLV della cronaca veneziana). Vedi G. L. F. TAFEL - G. M. THOMAS, *Friedens-und Handelsvertrag des Griechischen Kaisers Michael Palaeologus mit der Republik Venedig vom Jahre 1265*, herausgegeben von der königlich-bayerischen Akademie zu München, 1850, pag. 37 e sgg.; e C. MANFRONI, *Le relazioni fra Genova, l'impero bizantino e i Turchi*, in «Atti della Soc. Lig. di Stor. Patr.», vol. XXVIII (1898), pp. 658-670.

⁵⁸ La reazione della curia romana fu immediata. Urbano IV, eletto nell'agosto del 1261, nello stesso anno minacciava scomunica ed interdizione ai genovesi; ancora nel 1263 il medesimo papa con l'ambasceria di Prospero di Reggio, arcivescovo di Torres, rinnovava le sue pressioni; ed infine l'ambasciata dell'aprile del 1266 di sei nobili genovesi (tra cui Luchetto Gattilusio) cercava di riprendere più serene relazioni con la corte di Clemente IV e presso il re Carlo d'Angiò; vedi gli *Annali di Caffaro*, op. cit., vol. IV, rispettivamente a pag. 44, 50-55 e 88.

⁵⁹ «Non m'importa molto che io non sia stimato nè tenuto in considerazione

Uno straniero fu, dunque, Bonifacio Calvo nella propria patria: una condizione di amara, ombrosa solitudine, la quale ben spiega il silenzio dei documenti ufficiali della repubblica.

Questo sdegnoso distacco, sostanziato d'amoroso cruccio, dalla vita civile di Genova, fu certamente mitigato dall'amabile commercio poetico con due compatrioti: Scotto Scotti e Luchetto Gattilusio. E se inutile si rivela lo sforzo di strappare a questa corrispondenza in rima un qualche contributo storico⁶⁰, possiamo pur sempre tenerci paghi d'aver potuto indagare, come in uno squarcio rivelatore, su tutto un periodo della vita di Bonifacio. Con questo ultimo indizio si chiude per noi la biografia del poeta.

* * *

La fragile linea, che s'è cercato di rintracciare nell'interno del canzoniere di Bonifacio Calvo, chiude un incerto cammino, dove confluiscono dati biografici ed esperienze poetiche. La frammentarietà di questa interna disposizione, dovuta sia all'esiguità dei testi, sia alla loro chiusa significazione, lascia sfumare ogni precisa attestazione nel grigio campo delle ipotesi. Ma pur tra le difficoltà obiettive, non riesce difficile cogliere i fatti più significativi della « storia » del poeta; in altri termini si può raggiungere e fissare un punto di visuale, dal quale la dispersa molteplicità degli elementi può comporsi in un profilo armonico. Quali siano gli episodi salienti, s'è già visto, allorché di essi s'è indagato la rispondenza con i fatti della storia civile di Castiglia e di Genova. Tuttavia, insignificante (o almeno unilaterale e per ciò stesso falsa) sarebbe la loro fun-

da questa cattiva gente genovese, nè mi piace molto la sua amicizia, poichè non vi si trova alcuno a cui piaccia il valore... ».

⁶⁰ Dagli stessi componimenti nulla si può trarre in tal senso. Del primo poeta poco o nulla si sa: solo una testimonianza di lui in un atto del 25 settembre 1239, fatta conoscere da Fr. LUIGI MANNUCCI, *Di Lanfranco Cicala e della scuola trovadorica genovese (con ragguagli biografici e documenti inediti)*, in « Giorn. stor. e lett. della Liguria », vol. VII (1906), pag. 18, nota; cfr. G. BERTONI, *I trov. d'It.*, op. cit., pag. 106. Del Gattilusio, al contrario, si conosce tutta la fortunata carriera politica, iniziata proprio in questo periodo di tempo, con la sua ambasceria sopra menzionata, presso Clemente IV e Carlo d'Angiò nel 1266. Da questa data in poi il suo nome ricorre spesso a Genova ed in altre città sempre legato ad importanti incarichi o funzioni. Lo scambio delle rime col Calvo è probabilmente da collocarsi anteriormente all'inizio della sua vita pubblica. Per la sua biografia, vedi la vasta bibliografia citata dal Bertoni, nell'op. cit., pag. 110 e sg.

zione ai fini dell'interpretazione integrale del canzoniere, se con pari impegno e con più sensibile aderenza non si cercasse di integrare in un compiuto disegno altri episodi, che hanno la loro consistenza solo nel travaglio affettivo del poeta: più esplicitamente la storia d'amore del Calvo si pone sempre come la più tenace e resistente trama del suo canzoniere.

Questa coincidenza di motivi appare subito salda nel secondo componimento storico (n. VI). Il canto, che è tutta un'esortazione alla guerra rivolta ad Alfonso X, si chiude col ricordo della donna amata:

VI, 41-44

Vai dir, sirventes noûeus,
celleis, cui sui miels que mieus,
que'l bes, que'm fai, es a totz los prezanç
enantimenz e als crois desenanz.⁶¹

Convergenza significativa, s'è detto nelle pagine precedenti; ma qui, abbandonando ogni preoccupazione biografica, bisogna indicare piuttosto un dato importante della vita del sentimento d'amore di Bonifacio. Poichè, anche per il nostro poeta, le rime amorose contengono le tracce di un'interna evoluzione, che costituiscono i motivi più perspicui dell'esperienza poetica del trovatore. Di questa « storia » ogni canto è una pagina o, più chiaramente, un momento vissuto⁶².

⁶¹ Vedi traduzione alla nota 41.

⁶² Tale è la misura e il limite della presente ricerca. Ed è naturale che essa s'allontani consapevolmente dallo schema tradizionale d'una interpretazione di tono positivistico. Del resto chi volesse conoscere i risultati raggiunti da questa critica, avrebbe sempre da leggere le chiare pagine del Pelaez, nel saggio introduttivo del vol. XXVIII del G. S. L. I., nel quale, dopo aver separato le « poesie morali » dalle altre, egli così parla delle amorose: « Ma esaminiamo le poesie del Calvo e vediamo quali notizie ci offrono intorno agli amori suoi. Leggendole si capisce a bella prima che non sono dirette ad una sola donna (cfr. DIEZ, *Leben und Werke*, pag. 482). Alcune (I, II, IV) si riferiscono ad un amore non corrisposto e all'improvviso troncato dal poeta stesso, il quale ci dà notizia di ciò con un sirventese (IV), dove è trasfuso tutto lo sdegno dell'animo suo contro la donna che non aveva saputo apprezzare il suo affetto. In queste tre poesie, per quanto ricorrano spesso i soliti motivi, svolti generalmente nei canti trovadorici, tuttavia non manca quà e là qualche tratto veramente poetico e che sembra rispecchiare sentimenti propri del rimatore » (pag. 24). Ancora: « Un altro gruppo (V, VI) di poesie si riferisce ad un amore per una donna di nobile stirpe, qualità per la quale teme il poeta che il suo affetto non possa mai essere ricambiato » (ibid.). E poi: « Al medesimo amore potrebbero riferirsi le due poesie XI e XVI;

Anteriormente a quello della ricompensa però, quale qui perentoriamente è richiamato (*que·l bes, que·m fai*, v. 43), si raggruppano con facilità altri motivi, che evocano il primo fiorire e poi le fortune dell'amore di Bonifacio Calvo.

Ancora al primo incontro, il canto del poeta (n. 1) è pieno di sofferenza e di trepidazione. Lo stesso tradizionale esordio naturalistico è piegato con un certo vigore di rappresentazione ad un senso nuovo:

I, 1-7 Er quan vei glassatz los rius,
e·l freitz es enics e fers,
que cotz e fen, sech'e trencha,
chant eu trop miels q'en abril,
q'encontr'amor, que tot m'art,
m'aiuda·l temps que·m refreia,
per que tant no·m greva·l fuecs. ⁶³

E' certo un'opposizione cercata con violenza, una violenza che erompe nel canto, che nasce dall'amore: *pois ar m'es agradius — lo temps, farai un nou vers— d'amor* (str. II). Una contrapposizione, alla quale segue l'altra più reale e più intima, la sofferenza dell'amore non corrisposto e la speranza d'una felicità futura. Vi è quindi all'inizio una viva atmosfera d'abbandono, una sospirosa accettazione di dolore:

I, 29-32 E tant m'es sobriers sos brius,
que·m par que·m fraingn'e·m travers,
per qu'er tost ma forz'estencha,
s'Amors no·m socor ⁶⁴

« Se amore non mi soccorre » ...ed è il « suo » amore, il sentimento di gentile rispondenza che il poeta ha intravisto nell'im-

ma sono entrambe così oscure che riesce molto difficile intenderle » (ivi, pag. 26). Poichè la diversità di intendere nasce da una impostazione fondamentale diversa del problema, ho stimato inutile contrapporre a queste affermazioni, ora e nelle pagine che seguono, delle affermazioni contrarie: dalla distinzione iniziale di poesie « amorose » e poesie « morali » alla enumerazione degli « amori » del poeta.

⁶³ « Ora, quando vedo gelati i fiumi e il freddo è sì intenso e forte che brucia e fende, secca e spezza, io canto molto meglio che in aprile, poichè contro l'amore, che m'arde tutto, mi soccorre il tempo che mi raffredda, per cui non mi pesa tanto il fuoco ».

⁶⁴ « E tanto è irresistibile per me la sua potenza, che mi sembra che mi rompa e mi penetri dentro, per cui or subito la mia forza s'estingue, se Amore non mi soccorre... ».

magine della bella persona, di cui s'è invaghito. A dare una particolare individualità alla figura di lei concorre una ben rilevata lontananza, un distacco misurato con realistiche notazioni (27-29, *al chaptener — voillatz gardar e non ges — al parage*; v. 39-40, *car ai mes... en trop haut luec m'entendenza*), talchè essa rimarrà nel limbo d'un sogno sperato, nel quale solo il gesto generoso è vivo e solo il suo benevolo piegarsi:

II, 4-8 car m'a conques
vostra douza captenenza
e'l vostre genz cors honratz,
de que'm sui enamoratz
de corteza benvolenza. ⁶⁵

II, 31-32 on plus fort mi conortatz
ab la vostr'umil parvenza. ⁶⁶

La rappresentazione si fa altrove più nitida e commossa, d'una intimità tutta spirituale: in questo clima d'esaltazione il poeta compone il suo canto (n. III, 1-8), con una lievetà naturale, tenue e trasparente. Egli coglie dell'immagine bella solo alcuni tratti, i più significativi:

III, 9-16 Mout fon corals lo dezirs
que's venc en mon cor assire
can de sos oils la vi rire
e pensar ab mainz suspirs,
camiant mais de mil colors:
don una douza dolors
me'n venc el cor, que doler
mi fai senes mal aver. ⁶⁷

Il sorridere dei suoi occhi e il palpito del suo pensare sono ambedue l'ineffabile trasfigurazione di lei in una realtà nuova e diversa: i suoi lineamenti si illuminano d'una luce tutta spirituale, il suo sorriso è una vaga e perduta fissità dello sguardo e il suo parlare un continuo tramutarsi, un trasalire mutevole per

⁶⁵ «...poichè m'ha conquistato il vostro affabile contegno e la vostra gentile persona piacente, di cui sono innamorato con amoroso affetto».

⁶⁶ «...onde più fortemente incoraggiatemi con il vostro discreto comportamento».

⁶⁷ «Molto profondo fu il desiderio che s'impadronì del mio cuore, quando la vidi ridere con i suoi occhi e pensare con molti sospiri, trasalendo con più di mille colori: donde mi venne al cuore un dolce dolore, che mi fa dolere senza avere del male».

ogni sospiro. Di questa bellezza egli s'è innamorato: al cuore ne sente un dolce dolore, un'ineffabile sofferenza, una trepidazione ansiosa:

III, 17-24 Non es renda ni avers
 per qu'eu camies mon martire
 — tant fort mi plai ! —, e l'azire
 c'aissi entre dos volers
 m'estauc ab ris et ab plors,
 ab trebaill et ab douzors:
 aissi·m cug iauenz languir
 tant, qu'il deing mos precz auzir. ⁶⁸

Questa è l'unica realtà che viva, la sola che abbia una vera consistenza: il travaglio interiore del poeta, il suo gioioso patire, il suo infinito soave languore. Nei termini della lotta vittoriosa, del fuggevole alternarsi di riso e di pianto, di affanno e di dolcezza, è chiuso il felice scorrere della vita del poeta, come in una confessione. Ma ad essa il trovatore non s'abbandona con compiaciuta debolezza; al contrario, ritrae il moto suo interno nella sua vigorosa attualità, lontano da ogni psicologismo di maniera, con forza ed autonomia di linguaggio.

Altra movenza del motivo d'amore è la sua dichiarata umiltà, anch'essa sostenuta da una forza attiva, da quel certo dinamismo interiore, che costituisce la sua risorsa più valida: tanto in alto ella s'innalza per la sua nobile bellezza che il poeta non si sente degno di desiderare il suo amore (n. IV). Ma, anche qui, ogni riferimento biografico (direi sociale) è subito superato e diviene secondario a contatto con il fervore sentimentale. La lode della sua bellezza e della sua nobiltà è preparata dall'espressione di grande umiltà, perchè più vero ne sia il contrasto, più vivida l'ammirazione; da ciò nasce un sottile piacere, il piacere della sofferenza, che è come la contemplazione, assaporata momento per momento, dell'affanno e del tormento d'amore:

IV, 17-22 Mas ben crei que trop derreiar
 m'a faig sos finz pretz cabalos,
 que·m fai del meu turmen pagar

⁶⁸ « Non vi è ricchezza, nè avere per il quale io cambierei il mio martirio e la mia tristezza — tanto forte mi piace ! —, poichè così tra due desideri me ne sto con riso e con pianto, con tormento e con dolcezza: così penso di languire soavemente tanto, ch'ella si degni ascoltare le mie preghiere ».

tant, que non es ma sospeizos
 que sia bes que vailla·l mieu
 maltrag;⁶⁹

In questi pochi accenni è compreso il primo episodio della « storia » del Calvo. Al primo appressarsi dell'amore ed al suo crescere ed alla sfuggente benevolenza di lei, distaccata e lontana in un contegno fatto di riserbo amoroso e cortese, s'è levato il canto del poeta. E' stata la prima e la più serena voce d'evocazione, la più chiara e la più incantata⁷⁰.

Intorno ad essa ben presto s'accrescono furori di guerra e fu come soverchiata, nell'animo stesso del trovatore, dal grido dell'imminente battaglia. Il risuonare delle trombe e dei corni (nn. V, VI e VII) echeggiò nel breve giro di qualche stagione — come s'è visto —, per cadere ben presto nella delusione della dura realtà politica.

Torna il poeta a cantare d'amore (secondo episodio); ma giammai nel suo spirito inquieto torneranno a fiorire le antiche rime d'ingenua dolcezza. Siamo di fronte indubbiamente ad un uomo nuovo, o almeno ad una crisi profonda del vecchio. Ad un periodo, che possiamo chiamare dell'innamoramento, succede uno svolgimento diverso, come condizione ed espressione di poesia: s'intravedono i primi segni d'interessi diversi, il primo sforzo d'inserire il sentimento d'amore in una realtà giornaliera e perciò estranea. In questo contrasto consiste il

⁶⁹ « Ma ben credo che troppo m'ha fatto indietreggiare il suo fino pregio perfetto, perchè mi fa appagare tanto del mio tormento, che non ho speranza che vi sia un bene che valga la mia tortura... ».

⁷⁰ A questo gruppo appartengono indubbiamente i due componimenti gallegoportoghesi del Calvo: *Mui gran poder á sobre min Amor e Ora non moiro, nen vivo, nen sei*. Non è necessario supporre che il nostro trovatore sia stato in Portogallo, come pensa il Lang (*Cancioneiro de D. Denis*, pag. XXXIV), essendo stata la corte di Alfonso X aperta agli influssi più vivi della cultura contemporanea. Vedi, oltre agli art. di H. R. LANG, *The Relations of the Earliest Portuguese Lyric School with the Troubadours and Trouvères*, in « Modern Language Notes », vol. X (1895), col. 207-231, e di A. JEANROY, *Les troubadours en Espagne*, in « Annales du Midi », vol. XXVII-XXVIII (1915-1916), pp. 141-175, soprattutto il recente studio, corredato da ampia informazione bibliografica, di I. FRANK, *Les troubadours et le Portugal*, in *Melanges d'Etudes Portugaises offerts à M. Georges Le Gentil*, Chartres, 1949, pp. 199-226; di scarsa importanza l'art. di E. DI POPPA, *La poesia trovadorica in Portogallo*, in « Convivium », a. 1952, pp. 852-860. Per uno sguardo d'insieme sull'attività umanistica multiforme del re di Castiglia, interessantissima in se stessa e per l'ambiente da cui fu animata e che a sua volta animò, vedi il rapido profilo di EVELYN S. PROCTER, *Alfonso X*

dramma umano del Calvo ed anche lo scadimento della sua poesia verso valori puramente moralistici e didascalici. La rievocazione di questo sforzo, cioè di questa dolente ed amara rivolta, della gelosa e sdegnata ritrosia dinanzi ad una realtà ostile e nemica, tarda a trovare un'espressione trasfigurata e ristagna a lungo in una fredda ed inerte dialettica discorsiva (il motivo del dono, per esempio). Quando finalmente si libera, attinge a volte accenti di sincera commozione, sia pure incisa con i segni d'una inquieta e distaccata ispirazione (*motz serratz*).

Nella linea dell'interpretazione proposta, la « storia » del Calvo ha un senso chiaro e conseguente: le sue rime ne sono il documento più valido ⁷¹.

Il canto IX è uno dei più significativi, poichè apre veramente il nuovo cammino. Anche qui l'eco d'antichi motivi si ripete, come a segnare la continuità d'una identica vita; ma si inseriscono nuovi sviluppi di grande interesse.

L'inizio del canto ha un legame strettissimo coi precedenti; anzi — diremo — di essi raccoglie le movenze più risentite. Si apre infatti col dubbio (vv. 5-9), che il contegno di lei, per la sua riservatezza, lascia sorgere nell'animo del poeta: basta richiamare per ciò i vv. 33-40 della canz. II, i vv. 22-24 e 38-40 della canz. IV; si continua e s'allarga col tormento d'amore, che costituisce, come s'è visto, il motivo dominante e più vigoroso di tutta la prima parte del canzoniere.

Ora su questo sfondo, fuso in una unitaria ispirazione, compare un motivo nuovo, il quale, col suo sviluppo, condiziona tutto quanto lo svolgimento successivo della lirica calviana. Il trovatore accenna per la prima volta alla lontananza della donna amata:

IX, 31-43

Mas s'il auzis
con li sui fis

of Castile, *Patron of Literature and Learning*, Oxford, Clarendon Press, 1951.

⁷¹ A questa interna disposizione obbedisce l'« ordinamento » proposto, che, in mancanza d'ogni altro riferimento, è l'unico ad avere una sua logica. Riassumendo quanto s'è detto precedentemente, queste prime poesie del Calvo si possono raggruppare in tal modo: I). Canti dell'innamoramento: 1, *Er quan vei glassatz los rius*. 2, *Finz e lejals mi sui mes*. 3, *Temps e luecs a mos sabers*. 4, *Tant auta dompna-m fai amar* (e i due canti gallego-portoghesi). II). Canti di guerra: 5, *Mout a que sovienza*. 6, *En luec de verianz floritz*. 7, *Un nou sirventes ses tardar*. E' superfluo avvertire che, salvo per le canzoni storico-politiche, l'interno d'ogni gruppo, riflettendo la dinamica di diversi stati d'animo, dà solo l'ambiente per un ordine approssimativo.

e leials ses tot cor vaire,
 non crei sufris
 c'aissi languis
 finz amanz e merceiaire.
 Mas non l'es vis
 qe·il si'aclis
 con sueil, car ieu non repaire
 vas son pais
 con li promis:
 e per so·m liur'ab maltraire
 on plus li sui fiz amaire. ⁷²

Ancora una volta con sincerità d'accenti il poeta canta la sua sofferenza d'amore: solamente nella riconferma della sua devozione egli trova l'unico conforto al suo male. E' la sottile e pur diffusa malinconia, che s'effonde tra verso e verso, ad evocare il senso della lontananza, di tempo e di luogo; una pausa, che congiunge il passato, così caro al ricordo, e il presente così sofferto e logorante. Su questa soglia, che segna veramente una fase culminante, si decide il destino della « storia » d'amore del Calvo, ed anche della sua espressione poetica. Da essa nasce decisamente la lotta affannosa d'ogni giorno alla ricerca d'un « valore » più grande ed alla conquista d'un « onore », che cancelli e sovrasti una distanza materiale (sia essa *paratge*, sia essa « lontananza »); da essa s'origina anche la ricerca lenta e faticosa d'un linguaggio poetico nuovo. Tuttavia questo sforzo non troverà un approdo definitivo: quando s'incomincia ad intravedere una soluzione con il distacco doloroso e liberatore dall'ambiente della corte castigliana, la morte della donna chiuderà il cammino d'amore del poeta.

Ma prima che un tale processo si compia, negli avvenimenti e nello spirito del trovatore, abbiamo una serie di tentativi, che testimoniano le illusioni, le speranze, i sogni ed anche le cadute, le delusioni, le sconfitte subite. E' quel continuo contatto con la realtà, di cui s'è parlato, che non riesce a trovare la sua strada per una valida trasfigurazione lirica. Ecco infatti la strofe seguente:

⁷² « Ma se ella sapesse come le sono sincero e leale senza cuore mutevole, non credo che sopporterebbe che così languisca un amante sincero e supplichevole. Ma non le pare che io sia a lei sottomesso come solevo, poichè non vado verso il suo paese, come le promisi: e per questo mi colma di dolore, quanto più le sono fedele amante ».

IX, 44-59

Ja de si no m'an
 lueinhan,
 si trebailan
 mi vauc ar sai en Espaignha,
 com m'empeinh'enan,
 puian
 ma valor tan
 que sos valenz pretz no:s fraignha,
 ni:s dechaia, can
 semblan
 petit ni gran
 fassa, que vas mi s'afraingna;
 car, a lei d'aman,
 de dan
 la vauc gardan
 en tot que's coven e's taighna. ⁷³

La donna è lontana, fuori della Spagna. Il poeta invece è rimasto in quella terra, a cercarvi un più alto « onore ». Il suo tentativo di uscire da una realtà contingente, materiale ed angusta, è esplicito nella ricerca d'un « valore », che vinca ed annulli una condizione di triste inferiorità e di dolorosa lontananza ⁷⁴. In tale sforzo di elevazione, che per ora è del tutto terreno e pratico, s'intravedono i primi segni della lotta contro le leggi d'una società ostile; e quel debole respiro iniziale, il quale in certo modo apre il motivo del faticoso ascendere ad un trasporto lirico vigoroso, ben presto s'attenua e si smorza nel risucchio di mil-

⁷³ « Già da lei non mi vado allontanando, se m'ingegno or qui in Spagna in maniera che mi porti sempre più in alto, elevando il mio merito tanto, che il suo splendido pregio non abbia a soffrire o a diminuirsi, quando essa faccia un gesto grande o piccolo, che si pieghi verso di me; poichè, secondo il dovere dell'amante, la vado preservando da ogni danno, in tutto ciò che si conviene ed è necessario ».

⁷⁴ A questa vigilia di *trebail* e alla trista animosità degli invidiosi, il poeta accenna fugacemente nella quinta strofe del n. VIII, di cui s'è parlato precedentemente (vedi nota 23 e 35). In essa è detto: *E s'en fol no·m sui trebaillatz — ben me:n venra tals guiardos, — que:n seran trist e consiros — cil per qu'eu sui sems e mermatz — del gran deport e del plazer — qu'eu soil aver lo iorn e·l ser — dels mieus mestiers, don ai dolor coral, — e maint autre que no i podon far al.* « E se io non invano mi sono affaticato, ben me ne verrà una tale ricompensa, che ne saranno tristi e crucciati quelli a causa dei quali son privo e mancante del gran piacere e soddisfazione che io solevo avere delle mie azioni il giorno e la notte (per questo ho dolore profondo), e molti altri che non vi possono far altro ». Veramente preparano questi versi l'andamento della canzone seguente e richiamano la necessità d'intendere la poesia del trovatore nella sua costante individuale intimità.

le frammenti d'una prosaica freddezza. A contatto di essa (...*a lei d'aman — de dan — la vauc gardan — en tot que:s coven e:s taigha*) si fa sempre più debole ogni legame con l'interiore travaglio, e l'affanno dell'estenuante dissidio s'esprime solo in una stanca, riluttante, dubbiosa pena d'amore (strofe V).

Da questi versi nasce veramente tutta quanta la poesia moraleggiante del Calvo, con i suoi motivi disperatamente nudi, che rievocano con impersonale struttura le varie fasi della sua lenta ed amara delusione per le ingiustizie di questo mondo.

I motivi più evidenti di questa progressiva sconfitta si rilevano nei canti successivi. Il decimo è, a tale riguardo, chiaramente indicativo. In esso il poeta biasima la falsità degli uomini, e le sue parole sono come il primo contatto col freddo, ambiguo e pur solido « muro » della società:

X, 1-9 Per tot zo c'om sol valer
 e esser lausatz
 desval et es encolpatz,
 c'ar es proessa follia
 e leialtatz non-sabers
 e gaieza leviaria:
 c'aissi es camiatz valers
 en avoles'e il en lui, qu'om te
 lo croi per pro e que'l pros non val re. ⁷⁵

Da ciò ne viene il primo distacco, un timoroso ritrarsi, un ombroso ridursi entro i confini più stretti della propria limitata realtà:

X, 19-20 Anz voill ab aital voler
 meinz poder assatz..... ⁷⁶

E sullo stesso piano, con rispondenza parallela, s'inizia la cosciente evoluzione del suo linguaggio poetico verso una solitaria figurazione: quel chiudersi dentro di sè e quel guardarsi nel cerchio molto stretto del suo *voler*, si traduce anche nella ricerca d'una espressione chiusa, che abbia in sè e per sè la ragione del suo essere:

⁷⁵ « Per tutto ciò, per cui si suole « valere » ed essere lodati, si è biasimati ed incolpati, poichè ora è follia la prodezza ed ingenuità la lealtà e leggerezza la gioia: così è cambiato il valore in viltà e questa in quello, per cui si tiene per prode il dappoco e il prode non vale niente ».

⁷⁶ « Anzi voglio secondo tale desiderio una posizione assai più modesta... ».

X, 28-36

E sai qu'eu farai parer
 ab mos ditz serratz
 qe'm lau con outracuidatz;
 non a totz, que, s'o fazia.
 de messori'n'auria'l vers
 semblanç'e tant se valria.
 Mas si tot no'm faill lezers,
 ges de chantar no'm menbra, ni'm sove,
 mas sol per cels qu'entendemenz soste. ⁷⁷

« Per quelli che intendono la ragione del canto »: una limitazione notevole, che separa il mondo del proprio sentimento da ogni eco esteriore, che sia insensibilmente sorda o malevolmente curiosa (vv. 42-44, ... *a far que sia — perdutz l'auzirs e'l vezers — e'l senz dels avols*). In questo continuo alternarsi d'esperienze pratiche e di movenze poetiche credo che sia da individuare l'interna debolezza dell'ispirazione del Calvo, ancora stretto nell'angustia della lotta giornaliera ed ancora legato ad una espressione calligrafica della sua vita sentimentale.

Sono i canti XI, XII e XIII, i quali mostrano un tale atteggiamento attraverso la loro scarna tematica, quasi sempre di tono moraleggiante e didascalico. La loro impersonale struttura, mai sorretta da viva partecipazione affettiva, delinea lo scadimento della poesia del trovatore verso motivi comuni della casistica tradizionale: la falsità e malvagità degli uomini (n. XI), la disonestà dei cattivi consiglieri del re (n. XII), la misura del dono (n. XIII). Invano si cercherebbe in essi un alito di commozione, sia pure in una elementare trasfigurazione: tutto è freddo, inerte, lontano. E' che il fondo dell'ispirazione resta sempre la realtà meschina della lotta per la ricerca dell'« onore » più alto; meschinità non in sè, chè, anzi, avrebbe mosso una fantasia fervorosa verso un'agitazione contrastata ed esaltata, ma meschinità di rappresentazione, poichè tutto lo sforzo creativo riesce solo ad una trasposizione impersonale senza vita e giustificazione interna ⁷⁸. Se un valore, dunque, questi canti

⁷⁷ « E so che darò l'impressione con i miei versi chiusi che mi lodo come un uomo superbo; non del tutto, perchè, se facessi ciò, il verso avrebbe aspetto menzognero e per tale varrebbe. Ma, sebbene non mi manchi la possibilità di farlo facilmente, non mi ricordo e sovvengo di cantare se non per quelli che intendono la ragione del canto ».

⁷⁸ La posizione dei cosiddetti canti « morali » ha perciò ben altro significato da quello indicato dal Pelaez, pag. 17: « Le poesie morali svolgono un argomento comune alle liriche provenzali di quel tempo: il mondo va male, perchè non sono

conservano, esso è di natura strettamente biografica: recano la testimonianza del fallimento del poeta nel tentativo di raggiungere una posizione alla corte di Alfonso X e il suo ormai progressivo allontanamento da un ambiente triste ed ostile. L'ultima strofa del canto XIII muove finalmente le acque stagnanti del moralismo generico; essa chiude un episodio (il secondo, la delusione) della storia d'amore del Calvo⁷⁹. E' il primo accenno ad una nuova esperienza:

XIII, 33-40

Tant mi fai ma dompn'amar
Amors, que'n sui fols iutgatz,
que, can deuria poingnar
el rei deservir, li fatz
plazer; e non me'n tueil ges
car sai qu'il me'n degra rendre
bon guierdon, si'l plagues
a dreg sa merce despendre.⁸⁰

L'occasione del canto è scoperta; debole ogni interna seduzione. Ma finalmente si apre la via ad una motivazione, sentita liricamente, della vita del poeta. Essa è frutto d'una amara delusione, poichè il definitivo abbandono della « protezione » di Alfonso, con la conseguente rinuncia all'« onore » del mondo, significa anche il distacco decisivo da una realtà, assolutamente negata alla poesia. Da qui s'inizia quel tentativo di astrazione

più stimati valore e cortesia, e gli uomini vili sono ben accolti, lodati e onorati dai signori»; e pag. 20: « Tutte e cinque (egli qualifica « morali » i testi corrispondenti ai nostri nn. VIII, X, XI, XII, XIII) appaiono scritte sul medesimo motivo e ispirate da cause affini, soprattutto dall'invidia dei cortigiani; e riflettono, per così dire, un lato della vita del nostro poeta in quella corte... Le poesie già esaminate sono dunque come lo sfogo del Calvo, il quale talora si vedeva preferiti quelli che non avevano alcun merito, e lanciava i suoi amari sirventesi contro i signori che hanno distrutto il pregio e onorano i malvagi, non senza fine ironia a danno d'Alfonso » (ibid.). Certo tutto ciò è vero; e tuttavia si rimane al di fuori di un intendimento sostanziale della poesia del trovatore, la quale, come tale, si pone su un piano diverso da quello documentario.

⁷⁹ A questo gruppo, dunque, che s'è chiamato della « delusione » e della « lontananza », possono riportarsi i canti: 8, *Enquer cab sai chanz e solatz*. 9, *Ai Dieus ! S'a cor qe'm destreigna*. 10, *Per tot zo c'om sol valer*. 11, *Una gran desmezura vei caber*. 12, *Ab gran dreg son maint grant seingner del mon*. 13, *Qui ha talen de donar*.

⁸⁰ « Amore mi fa amare tanto la mia donna, che ne sono giudicato pazzo, poichè, quando dovrei sforzarmi di cessare di servire il re, gli faccio cosa grata; e non me ne astengo affatto, perchè so che ella me ne dovrebbe rendere buon merito, se le piacesse dare la sua ricompensa secondo giustizia ».

della sua vita sentimentale, quella reale contemplazione interiore, che è l'ultimo esito del canto d'amore di Bonifacio. Si rilegga l'inizio della canzone XIV, 1-2:

Lo maier senz, c'om en se puosc'aver,
es saber far qu'aia luec sa valors... ⁸¹

Dopo tanto vagare, il poeta è giunto infine ad un punto fermo: egli riconosce che solo vero unico *valors* è quello che ognuno ha in sè, per sua natura. Ad una tale conclusione, che deriva da una sconfitta, ma che è in definitiva una conquista, egli è giunto attraverso due esperienze: l'inganno degli uomini (il « muro » della società) e la lontananza, materiale e ideale, della donna amata. Ed è questa una confluenza che va rilevata, poichè riassume con la ricchezza dei suoi motivi tutta l'unitaria vitalità del canzoniere calviano. Il secondo di questo duplice aspetto è testimoniato appunto dal canto XIV, in cui si riprende il tema dell'amore secondo la nuova esperienza:

XIV, 5-8 Per que'm sui trop folamenz capdellatz,
car en servir leis, que non entendia
que mos servirs li fos pretz ni honors,
mescabei tant, qu'era'm fai trop doler. ⁸²

L'inizio della canzone, che pareva comprendere un rilievo generico, si apre in questi versi ad una sua intima ragione: l'atteggiamento della donna, una volta benevolo e cortese pur nella sua distanza, ora provato anch'esso dalla malvagia incomprensione degli uomini, s'è ancor più irrigidito ⁸³. Una duplice delusione, dunque: quella dell'ambiente cortigiano e quella della sua donna. Ma senza dubbio l'ultima è veramente l'unica a dare sostanza al canto, poichè rimane il motivo dinamico di esso. Infine la canzone d'amore acquista un senso nuovo.

⁸¹ « Il senno più grande che l'uomo possa avere in sè, è sapere fare che si realizzzi il suo « valore »... ».

⁸² « ...onde io mi son condotto troppo pazzamente, perchè nell'amare colei, che non capiva come il mio amore le fosse d'onore o di lode, ho perduto tanto, che ora mi fa troppo dolere ».

⁸³ Vedi n. IX, 5-9: *Vaus leis c'ab pretz verai teignha, — non o sai: mais l'entreseinha m'esmaia, con que's capteigna — de mi* (« se si comporta con vero pregio non so: ma l'atteggiamento, col quale agisce nei miei riguardi mi turba... »); e i vv. 87-90: *e que, senz tota contenda, — de grat s'amistat n'om renda — per acort e per emenda* (« ...e che, senza alcuna esitazione, non mi restituisca la sua amicizia di buon grado in segno di pace e di riparazione »).

Come il poeta ha finito col chiudersi in se stesso, allorchè la società lo ha respinto, così anche ora l'incomprensione della donna amata lo conduce ad appartarsi. Questo graduale appartenersi, questa dolorante conquista di se medesimo, è cantata dal trovatore con chiari accenti:

XIV, 9-16 E s'ieu anc iorn mis tant a nonchaler
mon sen, qu'en luec mi pogues metr'Amors
on no'm valgues amar senes bauzia
ni genz servirs, ben me'n sui chasiatz.
E s'ieu com fols ai estat malmenatz,
non se'n pretz mais cil qu'en vil mi tenia,
car ab mo sen revenrai tost aillors:
don valra meinz, car no'm saup retener. ⁸⁴

Qui è in apparenza il distacco dalla persona cara, la rottura della relazione e il suo rinnegamento. In verità è solo il rifiuto di una realtà esterna, estranea ed ostile, che ha offeso la pura nobiltà del suo amore ed ha determinato l'incomprensione di lei. Egli rimpiange il suo « senno », il suo equilibrio, che avrebbe dovuto guidarlo a comportarsi in modo tale da non subire disonore. Ecco perchè, con una condanna che solo formalmente comprende anche la persona amata, il poeta anela ad una compostezza interiore, faticosamente raggiunta attraverso gli errori del passato: in tal senso è anche il ritrovamento d'una interna verità:

XIV, 25-32 E iamaïs non farai a son voler
de creire hoeils, ni senblanz trichadors,
car cel es fols qui per fol cor se guia;
mas cant mos cors er ben dregz e senatz,
adonc volrai per lui esser guiatz.
Pero el ben oïmaïs saber deuria
cal frug sap far leuiari'e follors
e cal pretz n'a qui las vol mantener. ⁸⁵

⁸⁴ « E se io mai trascurai tanto il mio senno che Amore abbia potuto condurmi là dove non mi valesse amare sinceramente ed umilmente servire, ben me ne son punito. E se io come un pazzo sono stato maltrattato, non se ne inorgolisca più colei che mi stimava poco, perchè col mio senno ritornerò presto altrove: per cui essa varrà meno dal momento che non mi seppe tenere per sè ».

⁸⁵ « E mai più farò secondo il suo volere, di credere a sguardi o a sembianti traditori, poichè è pazzo colui che si lascia guidare da un cuore pazzo. Ma quando il mio cuore sarà retto e sennato, allora vorrò essere guidato da lui. Però egli dovrebbe ben sapere qual frutto sa produrre la follia e la leggerezza e quale onore ne abbia chi le vuole seguire ».

I primi versi della strofe citata mostrano appunto in quali termini è da intendersi e risolversi l'apparente contraddizione: pazzo è stato il suo cuore a credere agli occhi sorridenti di lei, al suo gentile contegno (*creire hoeils, ni semblanz trichadors*); ed in ciò è anche compresa l'ingannevole lusinga dei falsi e dei volgari, la loro vile maldicenza. A questa cieca fiducia (*leviari'e follors*) egli ha affidato il destino del suo amore e ne ha avuto delusione e dolore. Perciò il poeta desidera che il suo cuore torni *dregz e senatz*, abbandoni *leviari'e follors*, abbia pieno e totale dominio di se stesso. Ecco la ragione del canto: il suo dolore per l'inganno subito, il suo cruccio per aver creduto nella bontà ed onestà degli uomini e più nella sincera liberalità della donna. L'una e l'altra cosa è caduta e non gli resta che il suo sentimento d'amore. E' un promettersi ad una vita nuova, più cauta, ma insieme più piena: in questa intima integrità è il senso nuovo del canto d'amore del Calvo:

XIV, 33-40 Per qu'eu oimais de lui bos faitz esper,
 e voil ab lui quer'aiud'e socors
 az Amor, car senes leis non sabria
 viure iauzenz, tant mi platz s'amistatz !
 Car d'Amor mou deportz, chanz e solatz
 valors verai'e tota cortezia:
 per c'om deu contar mest los sordeiors
 totz cels que puinhon en leis dechazer. ⁸⁶

Negli ultimi versi è la definizione di quella realtà, che delude ed offende il poeta: *per c'om deu contar mest los sordeiors — totz cels que puinhon en leis dechazer* (« perciò si debbono considerare fra i più volgari coloro i quali si sforzano di mal comportarsi con Amore »). In tal modo l'apparente contraddizione si risolve in quanto significa l'interno travaglio che muove e agita lo spirito del poeta. Resta tuttavia questo sforzo d'interiorizzare, questo tentativo di idealizzare la vita del sentimento, che è l'ultimo e il più difficile motivo del canzoniere del trovatore ⁸⁷.

⁸⁶ « Perciò ormai da lui spero buone azioni e voglio con lui chiedere soccorso ed aiuto ad Amore, chè senza Amore non saprei vivere gioioso, tanto mi piace la sua amicizia ! Da Amore nasce il piacere, il canto e il gaudio, il vero « valore » e la perfetta « cortesia »: perciò si debbono considerare tra i più volgari coloro i quali si sforzano di mal comportarsi con Amore ».

⁸⁷ Il Pelaez nega la continuità interna di questo canto, quando afferma:

La canzone più rappresentativa di questo gruppo è la quindicesima, poichè essa conclude in un certo modo il disegno creativo del poeta, la pagina più significativa cioè della sua storia. Gli accidentali e particolari sviluppi che altrove hanno attardato e raggelato l'ispirazione (i cattivi signori, i malparlieri, ecc.), tornano anche qui quasi ad ogni strofe, ma con ben altra fisionomia. Il distacco da essi, di cui s'è parlato, è misurato interamente da quell'isolamento interiore, che Bonifacio ha attinto per esperienza umana e poetica. Se ne consideri il notevole rilievo:

XV, 1-14

S'ieu d'ir'ai meinz que razos non aporta
e chantan mais co menz par l'uchaizos,
qu'er a chantar m'es aiud'e socors,
no se'n meravil hom, car mi conorta
rics cors, qu'ades m'enanc'em bon esper
per qu'eu sui gais e cant senz tot temer,
qu'eu non envei
ric d'amor frei,
ni'm fan paor
galiador
ni mal parlier
d'autrui mestier;
pero s'ieu d'ira fos del tot loingnatz,
meils for'adreitz vas los gent enseingnatz. ⁸⁸

Sarebbe agevole cercare a questi versi, e ai seguenti, puntuali richiami, se non altro, per sottolineare l'effettiva distanza che separa i singoli accostamenti: *ira*, n. XIV; *ric d'amor frei*, n. XI; *galiador ni mal parlier*, VIII, 33-40; IX, 51-70 e X; *autrui mestier*, n. VIII, XII e XIII; *genz enseingnatz*, X, 34-36. Ma, al di là di tale differenza di tono, che implica il supera-

« Alcune (poesie I, II, IV) si riferiscono ad un amore non corrisposto e all'improvviso troncato dal poeta stesso, il quale ci dà notizia di ciò con un sirventese (IV), dove è trasfuso tutto lo sdegno dell'animo suo contro la donna che non aveva saputo apprezzare il suo affetto » (ivi, pag. 24). Come s'è chiarito, non di una rottura si può parlare, bensì d'una evoluzione interiore del sentimento d'amore.

⁸⁸ « Se io ho meno ira di quanto la ragione non consenta nel cantare di più quanto meno appare l'occasione, la quale a cantare mi è aiuto e conforto, nessuno si meravigli, poichè mi spinge un nobile cuore, che sempre mi solleva in buona speranza, per cui io son gaio e canto senza alcun timore, chè non temo il ricco freddo d'amore, nè mi fanno paura gli imbroglioni nè i malparlieri delle azioni altrui: però se io fossi del tutto lontano dall'ira, meglio sarei disposto verso gli uomini cortesi ».

mento di tutta una vicenda e di uno stato d'animo, appare un motivo nuovo: ...*car mi conorta — rics cors, qu'ades m'enanc' en bon esper*,... « poichè mi spinge un nobile cuore, che sempre mi solleva in buona speranza ». E' il canto della liberazione, o almeno quello, in cui la speranza di un rinnovamento è più chiaramente e liricamente sentita. Come al solito, una condizione di ordine pratico la origina:

XV, 15-17 Si m'atrai senz vas l'Ardit, que·m deporta
tan gen que·m mou plus espertz que·il ioios,
que no m'es grieus capteinz d'avols seingnors... ⁸⁹

Un nuovo signore, sintesi delle virtù cortesi, in un mondo migliore: ecco il principio d'un giorno nuovo, l'evasione da quella realtà che ha soffocato l'amore e la vita stessa del poeta. Questo gioioso anelito (...*que·m mou plus espertz que·il ioios*) nasce da due fonti diverse e convergenti: l'amore per la donna e l'amore di sé. S'è già visto come tutta l'ispirazione poetica di Bonifacio sia mossa da queste due forze, l'una all'altra legata. Amore di donna, e, per esso, amore di sé, d'una posizione cioè degna di lei, d'un « onore » riconosciuto e premiato. Al limite del fallimento, una nuova speranza dunque s'apre al suo cammino: un altro signore, *Ardit*, un'altra corte ospitale, certo un giusto riconoscimento dei suoi meriti, e forse, anche, un altro sorriso della donna. Convergenza dei due motivi fondamentali del suo canzoniere, s'è detto, rappresenta questo canto XV, ed insieme il loro riconoscimento più intimo:

XV, 25-28 E s'ieu en mier
mal, tant sobrier
mi son estat mei seingnor, que·l pecatz
merces mi senbl'e gran humelitat. ⁹⁰

Si nota già l'approfondimento del suo mondo interiore, in una sofferta rievocazione: raramente i suoi versi hanno raggiunto tanta serena limpidezza e tanta accorata potenza. In questo consiste il superamento d'un linguaggio poetico rimasto a lungo irretito nelle secche del moralismo, un superamento perciò che, prima d'essere di poesia, è di situazioni pratiche e

⁸⁹ « Così il senno mi trae verso l'Ardito, che mi conduce così bene che mi muovo più lesto che i gioiosi, chè non mi pesa il contegno dei cattivi signori... ».

⁹⁰ « E se io merito male, tanto superiori nel male mi sono stati i miei signori, che il peccato mi sembra merito e grande umiltà ».

contingenti. Non vi è dubbio che in alcune parti del canto si rivela una robusta vivacità nuova, una freschezza presentita, più che espressa e rappresentata:

XV, 29-42 E si lai venz m'enpeinh, ni fustz mi porta
 on es l'adreizt seingner francs amoros,
 en cui es finz pretz e vera valors,
 ben er del tot m'ira delid'e morta.
 E sapchas ben que grieu pot remaner,
 qu'eu non fassa tant que'l posca vezer,
 sol m'o autreia
 cil, cui soplei
 e qu'eu azor
 per fin'amor
 ab cor entier.
 E s'eu m'enquier
 per que'm sui tant de lui vezer tardatz,
 respondre'm posc: per zo qu'a lui non platz. ⁹¹

Sono i primi segni d'una lenta evoluzione. E quanto sia lontana una sua composta e compiuta realizzazione, lo dimostrano le due strofi successive (IV e V), in cui si ricade nell'aspra ed arida polemica di tono moraleggiante.

Con questo canto, così pieno di significazioni sul piano umano e sul piano poetico, si chiude purtroppo il canzoniere d'amore di Bonifacio Calvo. La morte della donna amata privò il poeta della sorgente più viva della sua ispirazione, e gli tolse, anche, ogni forza morale per sopravvivere:

XVI, 10-11 E car non posc peiurar ab murir,
 mi lais viure tant trist ⁹²

Il poeta, che aveva intravisto l'alba d'un giorno nuovo ed aveva trovato in ciò nuova forza per cantare, si ritrae nel rimpianto e nella rinuncia.

* * *

Breve e difficile « storia », questa di Bonifacio Calvo; tutta una sequenza di motivi appena tracciati o subito sfumati. A noi

⁹¹ « E se là mi spinge il vento o mi porta la nave dove è il giusto signore sincero amabile, in cui è fino pregio e vero valore, ben sarà del tutto la mia ira distrutta e morta. E sappiate bene che difficilmente può evitarsi che io non faccia tanto che lo possa vedere, sol che me lo permetta colei che supplico e adoro per fino amore con tutto il cuore. E se mi chiedo perchè mi sono tanto attardato di vederlo, posso rispondermi: per ciò che a me non piace ».

⁹² « E poichè non posso peggiorare morendo, mi lascio vivere tanto triste... ».

non resta che l'illusione, a volte fuggevole, di intravedere un quadro unico. Dalle prime rime sino a quelle del *planh*, s'è cercato di tendere un arco continuo: l'innamoramento e il cortese gradimento di lei (I episodio), la guerra e il falso ambiente di corte, il vano tentativo di farsi onore (II episodio), la rinuncia alla protezione di Alfonso e la speranza d'una vita nuova (III episodio), la morte della donna amata e il ritorno in patria (IV episodio). In queste poche righe consiste tutta l'esperienza poetica del trovatore; e la sua ricostruzione unitaria costituisce l'unico modo d'intenderne la direzione e il valore. Al di fuori di tale rischio, si resta pur sempre nel campo del frammento, per poco o per nulla significante: ora, in verità, m'è sembrato preferibile aprire la strada ad una più ordinata e vivificatrice lettura della sua poesia. Da qui s'inizia, credo, la conoscenza della sua vera « storia ».

FRANCESCO BRANCIFORTI

APPUNTI PER UNA CLASSIFICAZIONE DEI MANOSCRITTI CHE CONTENGONO LE BIOGRAFIE PROVENZALI

Trentaquattro anni or sono Salvatore Santangelo in uno dei suoi più pregevoli ed acuti lavori (Dante e i trovatori provenzali, Catania, Giannotta, 1921) affrontò, fra l'altro, il non semplice problema dei rapporti che legano tra loro i canzonieri provenzali; e, perfezionando i risultati del Groeber ¹ e dimostrando contro il Pillet ² che al canzoniere N², immune da ogni traccia di contaminazione, deve assegnarsi la fonte più alta fra quelle ricostruibili, pervenne ad una classificazione dei codici che, non solo per le poesie ma anche per le biografie in essi contenute, io recentemente ritenni — e non per deferenza di allievo — valida nelle sue grandi linee, sebbene passibile di ritocchi particolari e di integrazioni ³.

Nel suddetto saggio io rilevai che il lavoro del Santangelo era rimasto ignoto agli ultimi editori delle biografie provenzali, il Boutière e lo Schutz ⁴, i quali, pur avendo riconosciuto che i manoscritti si suddividono in alcuni gruppi ben distinguibili,

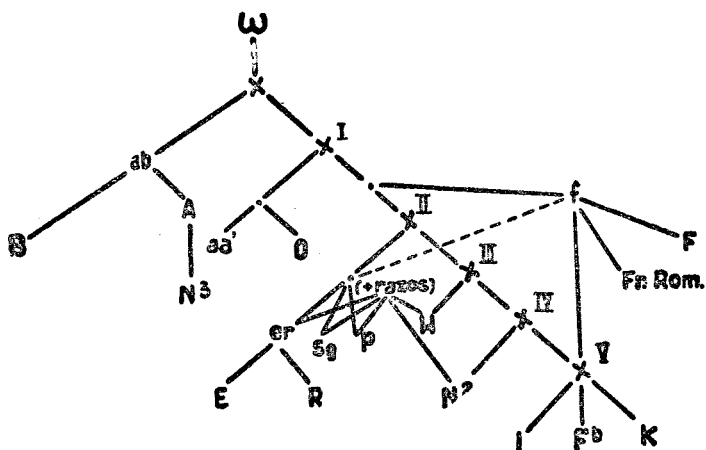
¹ *Die Liedersammlungen der Trobadours*, in « Romanische Studien », pag. 357 e sgg..

² « Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen », CI, pag. 111 e sgg..

³ *Le biografie provenzali — Valore e attendibilità*, Firenze, Olschki, 1952, pag. 12. Questo studio è passibile di qualche precisazione e di perfezionamenti, che io mi riservo di fare quanto prima, rispondendo anche ad alcune obiezioni mossemi in qualche recensione non sempre obiettiva e a volte tendenziosa. Ultimamente il mio saggio è stato recensito da Cl. Margueron (« Revue des Sciences humaines », 1954, pagg. 312-14), il quale, trattandomi da ragazzone ingenuo e presuntuoso, fra l'altro mi accusa di avere trascurato di rilevare che il tema ispiratore della Nov. LXIV del Novellino sia lo stesso della raso di Richart de Berbezzill, mentre io ho sostenuto, proprio sul fondamento di quella novella, che il biografo attinse le notizie ad una fonte scritta. Di un altro rilievo concreto, che il severo giudice mi muove, farò cenno in una prossima nota.

⁴ *Biographies des Troubadours etc., publiées.. par J. BOUTIÈRE et A. H. SCHUTZ*, Tolosa-Parigi, 1950. Il Margueron ha messo in dubbio questo rilievo, ma senza dimostrarlo infondato.

rinunziarono a stabilire una classificazione generale di essi, perchè alcune varianti « attestent les combinaisons les plus diverses et les plus inattendues ». Ma, se la conclusione rinunciataria potrebbe in qualche modo spiegare nel Boutière e nello Schutz l'ignoranza dello studio del Santangelo e soprattutto la noncuranza della fatica del Groeber, difficilmente si potranno scusare siffatte lacune in un recente saggio di Guido Favati ⁵ per il quale la classificazione dei manoscritti che contengono le biografie provenzali è invece possibile. Il Favati, infatti, affronta il difficilissimo compito senza tener conto alcuno dei suoi predecessori e perviene alle conclusioni che sono condensate nel seguente schema:



Ma questa classificazione non è accettabile, perchè le si possono muovere per lo meno sette appunti fondamentali, e cioè:

1) Il Favati pone le rispettive fonti di A B e di I K ai due estremi del suo stemma, la qual cosa rende difficile a spiegare come mai ben quindici vidas conservate solo da A I K, o da B I K o da A B I K ⁶ si sarebbero trasmesse da X a X^v, quando non appaiono in nessuno dei codici che si fanno derivare dalle fonti intermedie: Xⁱ, Xⁱⁱ, Xⁱⁱⁱ, X^{iv}. Ne è ragione sufficiente

⁵ *Appunti per un'edizione critica delle biografie trovadoriche*, in « Studi mediolatini e volgari », I, pagg. 57-111.

⁶ A I K: Ademars lo Negre, Albertetz de Sestaron, Berenguiers de Palazol, Na Castelloza, Elias Cairels, Gausbertz Amiels e Guilhems de Berguedan; B I K: Guilhems Figueira; A B I K: Aimerics de Sarlat, Bertrans de Born, Cadenetz, Comtessa de Dia, Dalfis d'Alvèrnhè, Daüdes de Pradas e Ricaus de Tarascon.

per postulare così grande distanza fra la fonte di A B e quella di I K il rilevare che per le biografie di Marcabru, Sordel e Bertolome Zorzi (date solo da A I K) A presenta sempre un testo lontano da quello di I K; infatti, se si tien conto che di Marcabru K (il testo manca in I) non dà una biografia, ma un mero cappelletto introduttivo alle rime del trovatore; che la vida di Sordel in I K deriva da una tradizione diversa da quella che ha determinato la vida di A; che per la vida dello Zorzi I K presentano un rimaneggiamento della redazione originale riflessa, ma non compiutamente, da A ⁷, tutto ciò può al massimo provare che la fonte di I K non proviene direttamente dall'antigrafo di A B e viceversa.

2) Il Favati ritiene B il codice più autorevole di tutti — A compreso —, perchè non commetterebbe l'errore di considerare Eleonora d'Aquitania duchessa di Normandia ancor prima del suo matrimonio con Enrico II Plantageneto. L'errore si trova infatti nelle vidas di Bernart de Ventadorn (nelle redazioni di N² e di A E I K R Sg) e di Guglielmo IX di Poitou (I K). Tralasciando la vida di Guglielmo IX — che non ci interessa perchè non data da A B — in quella di Bernart de Ventadorn A E I K N² R Sg leggono: « [Bernartz]... si s'en anet a la duchesa de Normandia » (lezione ricostruita su quella dei vari codici). Orbene, secondo il Favati, B offrirebbe la lezione genuina: « e anet s'en a la duchesa a Normandia », perchè in tal modo non verrebbe detto che Eleonora era duchessa di Normandia, ma solamente che ella là risiedeva ancor prima del suo matrimonio con Enrico II, il che per il Favati sarebbe esatto. Ma, a parte il fatto che il Favati non ci dice da dove abbia tratto la notizia del soggiorno di Eleonora in Normandia anteriore al suo matrimonio col Plantageneto, l'opinione dello studioso è infondata, perchè la lezione di B si rivela subito sintatticamente errata. Essa, inoltre, non può venire considerata altro che una variante erronea e isolata di B, in quanto anche A si accorda con E I K N² R Sg contro B; e se non fosse così, assurdo sarebbe lo stemma del Favati, nel quale indipendentemente da uno stesso antigrafo (X) si fanno derivare la fonte comune di E I K N² R Sg (X¹¹) e quella di A B (ab.). Diciamo solo di sfuggita che pure erroneamente il Favati vede riflesso l'errore storico relativo ad Eleonora d'Aquitania nel

⁷ Cfr. il mio saggio cit., pagg. 27, 102-103 e 104.

testo di I K di una razo di Bertran de Born (80,31), dove vien detto che Filippo II Augusto non avrebbe rinviata una battaglia contro Riccardo, se questi « no'ill fazia fezeutat de tot so que avia de sa mar (F legge « de sai mare »), del ducat de Normandia e del ducat de Quitania e del comtat de Peiteus »; ciò perchè il Favati pensa che « de sa mar » possa essere stato interpretato « da sua madre », mentre questa lezione non è altro che una variante grafica di quella « de sai mare » (F) e non può significare altro che « al di qua del mare ».

3) Il Favati afferma la maggiore autorità di A B sugli altri codici sul fondamento di una presunta mancanza in essi di errori che si trovano negli altri manoscritti. Esaminiamo partitamente questi argomenti e vediamo se sono tali da giustificarne le conclusioni.

a) Nella biografia di Guilhem de Cabestanh N² H R chiamando Amfos il re d'Aragona signore di Raimondo di Rossiglione commetterebbero un anacronismo, in quanto Raimondo di Rossiglione sposò Seremonda di Peiralada dopo la morte di Alfonso II; l'anacronismo verrebbe meno in A e B, in quanto essi non danno il nome del re, che, pertanto, potrebbe anche essere Pietro II. Il rilievo non ha importanza, perchè tutta la biografia è anacronistica. Inoltre la mancanza del nome Amfos in A B è dovuta ad un'omissione della loro fonte, in quanto il nome è dato anche da H R che si accordano, per un particolare (il taglio della testa di Guilhem de Cabestanh da parte di Raimondo di Rossiglione), con A B contro I K N², il quale ultimo, come ho dimostrato ⁸ offre la redazione più genuina della vida. Che la mancanza del nome del re in A B sia dovuta ad una lacuna della loro fonte comune, è confermato anche da altre lacune che in alcune biografie questi due codici presentano. Infatti, tralasciando le minori se pur significative perchè nocive al senso e al costrutto, e la lacuna che presentano nella vida di Bernart de Ventadorn (in A B manca il nome di Uc de Saint Circ che se ne proclama autore), ci basta rilevare le seguenti: 1) vida di Uc de Saint Circ: « mais puois qu'el ac moiller non fetz cansos »; 2) vida di Peire Raimon de Toloza: « pois tolc moiller a Pomias; e lai el definet »; 3) vida di Cadenet: « e lai el definet »; 4) vida di Richart de Berbezill: « filha d'en Jaufre Rudel, prince de Blaia » e « La domna mori; et el s'en anet en

⁸ *Le biografie provenzali cit.*, pag. 31 e sgg..

Espaigna, al valen baron don Diego; e lai visquet, e la mori ». Nè è lecito considerare queste frasi come aggiunte posteriori degli altri manoscritti.

b) Nella biografia di Raimon Jordan R, dicendo che la donna del trovatore « s'en rendet als Patarics », commetterebbe un errore, in quanto gli Albighesi erano Catari e non Patarini. L'errore non si trova in A B che leggono « s'en rendet en l'orden dels ereges ». Ciò non prova nulla, perchè l'errore (ammesso che di errore si tratti) non è neanche in I K che hanno la stessa lezione di A B.

c) Nella vida di Uc de Saint Circ I K N² leggono: « pois (estet) en Cataloigna et en Arragon et en Espaigna, com lo bon rei Amfos e com lo rei Amfos de Lion e com lo rei Peire d'Arragon »; qui il Favati identifica il primo Alfonso con Alfonso II d'Aragona e, per tanto, ritiene anacronistico ed erroneo il passo; mentre l'errore non sarebbe in A P che leggono « ab (col P) bon rei n'Anfos de Lion e com lo rei Peire d'Aragon »; ingegnosamente il Favati cerca di spiegare la lezione di B « ab lo bon rei n'Anfos d'Aragon et ab lo rei Peire », dove l'anacronismo e l'errore vi è veramente; egli pensa che il copista di B abbia indebitamente trasferito il *d'Aragon* accanto al nome *Anfos* per precipitazione. Ma i tre re sono certamente Alfonso VIII di Castiglia (1158-1214), Alfonso IX di Leon (1187-1230) e Pietro II d'Aragona (1196-1213), e le lezioni di A B P rispecchiano una sicura lacuna della loro fonte comune, la quale ha saltato il primo dei tre re.

d) Sempre nella vida di Uc de Saint Circ I K N² leggono: « cansos fetz de fort bonas... mas no fetz gaires de las cansos ». La contraddizione non vi sarebbe in A B (P), in quanto essi non hanno la seconda affermazione. Questo rilievo del Favati parrebbe calzante; se non che è poco verosimile un'aggiunta posteriore in contraddizione a quanto prima vien detto nella vida e nasce quindi il sospetto che proprio A B P abbiano soppresso la seconda proposizione per ovviare all'apparente inconveniente. Ma secondo me la lezione di I K N² può essere esatta, potendosi dare a « no fetz gaires de las cansos » il significato di « non fece gran conto (cfr. il lat. « multi facere ») delle canzoni », e, come si vede, la contraddizione rilevata dal Favati sparirebbe. Se però « gaires » non dovesse avere il significato che io gli do — significato per altro autorizzato dal costrutto « de las cansos »

— e mancasse il sostantivo oggetto di « fez », anche in tal caso il rilievo del Favati non sarebbe significativo.

4) Il Favati ritiene — e questo soprattutto lo ha travia-
to — che le razos furono scritte dopo qualche tempo dal grup-
po di vidas originario; ciò perchè A B ne sono privi. Senza
tener conto che questo presupposto avrebbe dovuto indurlo ad
assegnare alla fonte di I K un posto molto più alto nella sua
genealogia, perchè I K — eccezion fatta per le razos di Bertran
de Born e per una razo sul Dalfi d'Alvernhe — non presentano
razos al pari di A B, noi abbiamo la prova che anche in origine
le biografie erano costituite da vidas e da razos e che proprio la
fonte di A B ha ommesso le seconde. Difatti, consideriamo la
biografia di Folquet de Marselha, che comprende una vida e
quattro razos: le razos di Folquet sono dichiaratamente opera
dello stesso autore della vida, il quale trasse le sue notizie (con-
tenute nella vida e nelle razos) da una fonte scritta, come prova
il confronto della biografia con la notizie di Benvenuto da Imo-
la,⁹. Quindi, se A B I K non hanno le razos se ne può cavare,
non già l'ipotesi del Favati, bensì un'altra obiezione alla sua
genealogia.

5) Il Favati ritiene che l'originale della fonte di A B non
conteneva il corpus delle razos di Bertran de Born. E ciò è
improbabile in quanto A B per la vida del trovatore sono legati
con F I K (gli unici che contengono le razos, eccettuato il Fram-
mento Romegialli che ne conserva una) contro E R, che per la
vida di Bertran de Born offrono una redazione del tutto diffe-
rente. E siccome, come pure è stato dimostrato¹⁰, la vida di
Bertran de Born data da A B E I K è dovuta allo stesso autore
che scrisse le razos, il quale derivò le sue notizie da una fonte
scritta, anche qui si deve pensare ad una voluta omissione della
fonte di A B. Anzi, costituendo le razos di Bertran de Born un
corpo omogeneo, si può attribuire ad una esitazione del copista
della fonte di A B il fatto, significativo solo in tal senso, che in

⁹ Cfr. S. SANTANGELO, *Dante e i trovatori provenzali cit.*, pag. 198, n. 1; e il mio saggio cit., pag. 28 e sgg.. Allo stesso autore della vida appartengono pure le razos di Bertran de Born, Richart de Berbezill, Arnaut de Maruolh, Gaucelm Faidit, Gui d'Uisel (razos II), Guilhem de Saint Leidier, Peire Vidal, Pons de Capduoil, Raimbaut de Vaqueiras (razos I e III), Raimon de Miraval, Savaric de Maulleon e Uc de Saint Circ.

¹⁰ Cfr. S. SANTANGELO, *Op. cit.*, pag. 169 e sgg., e il mio saggio cit., pag. 45 e sgg.

A B dopo le poesie di Bertran è lasciato bianco un congruo spazio. Va qui inoltre rilevato che l'autore della raso II di Folquet de Marselha si dimostra certamente autore della raso VII di Bertran de Born; la qual cosa dimostra erronea la distinzione genetica del Favati tra il corpus delle razos di Bertran de Born e quello delle altre razos degli altri trovatori (nel suo stemma la fonte delle razos di Bertran de Born è indicata con f, mentre la fonte delle razos degli altri trovatori — distinte e indipendente da f — viene indicata con .(razos)).

6) Il mezzo adottato dal Favati per stabilire che N² deriva da un originale intermedio fra la fonte di A B e quella di I K non è affatto valido. Egli, senza distinguere le varianti grafiche o insignificanti dagli errori, crede di poter dimostrare il suo assunto rilevando che: 1) N² presenta delle lezioni per cui concorda con A B contro I K; 2) N² presenta delle lezioni per cui concorda con I K contro A B; 3) N² non presenta lezioni di A B fuse o sommate con lezioni di I K; 4) nessun di quei codici è copia di N². Ma il Favati, raccogliendo le convenienze e le divergenze di N² dagli altri codici, non si preoccupa di discriminare quali siano le lezioni esatte e quali le errate; perchè altrimenti avrebbe visto che N² ha sempre la lezione giusta e che si accorda con I K quando A B presentano un errore, e con A B quando l'errore è in I K. Il che prova non già che la fonte di N² sia intermedia fra quella di A B e quella di I K, ma, al contrario, che essa è la più alta nella genealogia.

7) Lo stesso ingiustificabile procedimento usa il Favati per dimostrare che la fonte di E H P R Sg è intermedia fra quella di A B e quella di N². Ma anche qui, se avesse usato un criterio più sano di indagine, avrebbe visto sempre la maggiore autorità di N² rispetto alle fonti di A B e di E H P R Sg.

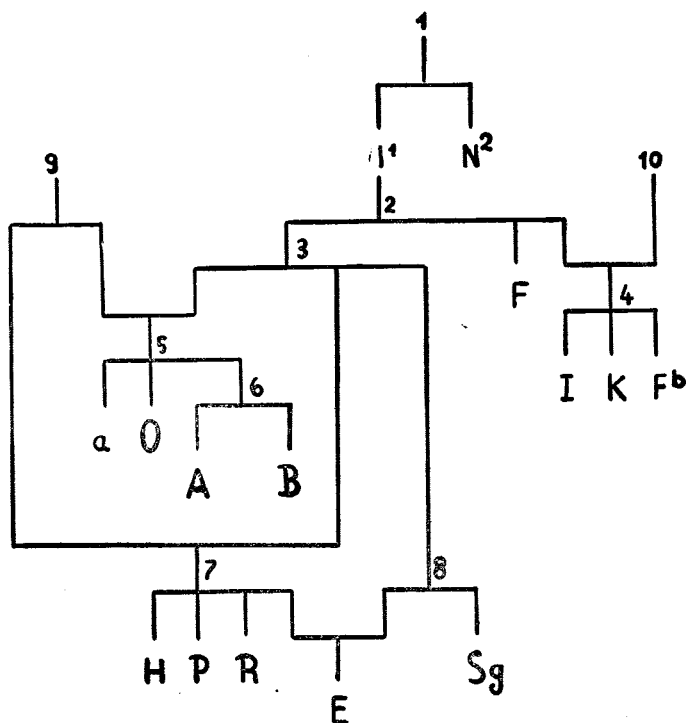
Come si vede la classificazione del Favati, fondata su presupposti ingiustificati ed ottenuta con sistemi poco validi, non può venire sostanzialmente accettata¹¹; e forse tanti errori avrebbe egli evitato se avesse tenuto conto, anche per confu-

¹¹ Col Favati possiamo convenire in qualche risultato secondario, e cioè che: A B derivano da una fonte comune; che lo stesso deve dirsi per a' O, per E R, per I Fb K, e, in un certo qual senso, per E R Sg P H. Così pure è esatto che F derivi da un ascendente della fonte di I Fb K. Ed è bene sottolineare anche che nel lavoro del Favati è dato cogliere qualche intelligente osservazione, che mi astengo dal riferire, perchè ciò esula dal preciso assunto che mi son posto.

tarli, dei risultati di due studiosi che non meritavano un oblio così completo.

* * *

Quanto fin qui ho detto vale a sgombrare il terreno da illusori presupposti e mi permette di ripresentare, accresciuta e perfezionata, una possibile soluzione del problema che ci siamo posti. Infatti io credevo, e credo, di aver messo la critica sulla giusta via stabilendo la classificazione delle redazioni della vida di Guilhem de Cabestanh; poichè quello di questa vida è un caso chiave, dato che qui ci soccorre l'ausilio di un testo collaterale, vale a dire la nota novella del Boccaccio. La classificazione da me raggiunta¹² può venire perfezionata, anche per l'aggiunta degli altri manoscritti¹³ ivi non contemplati, nel modo seguente:



Naturalmente questa classificazione non ha la pretesa di ri-

¹² Cfr. il mio saggio citato, pag. 81 e sgg.. Rimando a quelle pagine la dimostrazione dei legamenti stabiliti fra i codici per la biografia di Guilhem de Cabestanh.

¹³ Vale a dire dei codici E F O Sg a.

solvere tutti i problemi, come del resto la natura del saggio e lo stesso titolo comporta. Ciò premesso, passiamo alla giustificazione dello stemma, il quale, come si vede, contempla solo i codici considerati dal Favati e trascura i minori, dei quali non è il caso di fare qui cenno.

E R derivano da una fonte comune (fonte n. 7), come provano gli errori che essi hanno in comune contro N² nelle seguenti biografie dai tre codici unicamente conservate ¹⁴:

RAZOS I DI FOLQUET DE MARSELHA (E R N²): 8 *de gran ben* E R, *de gran pretz* N²; 18 *se partis* E R, *se penes* N²; 19 *be ni amor* E R, *bens ni onor* N² ¹⁵.

RAZOS IV DI FOLQUET DE MARSELHA (E R N²): 7 in E R manca *de Castella*; 10 in E R manca *et assaillion a Toleta*; 12 *far secorre als baros* E R, *far socore et als baros* N²; 13 in E R manca *Anfos*; 19 *lur honors* E R, *lo honors* N².

RAZOS I DI GAUCELM FAIDIT (E R N²): 97-98 *tengues per paguada de vos per amador* E R, *t. per paguada de vos aver per amador* N²; 118-119 *per enguan qu'ela 'l volia amar* E R, *per enguan de lui amar e retener* N².

La stessa cosa prova la VIDA DI UC BRUNET (A B E I K R a), nella quale errori comuni legano E R contro A B I K a: 6-7 in E R manca *e com lo comte de Tolosa e com lo comte de Rodes, lo sieu seignor*; 11-12 *fez son drut del comte* E R, *fez son drut lo comte* A B I K a.

Ma R è strettamente legato anche ad H, come provano una redazione della biografia di Guilhem de Cabestanh e quella di Guilhem de Balaun, che essi soli conservano. In ragione di ciò anche H deve derivare dalla fonte n. 7.

Dalla fonte n. 7 deriva anche P, come provano le razos che E P R soltanto riportano (razos I di Raimbaut de Vaqueiras e razos II, III e IV di Raimon de Miraval) e la biografia di Guilhem de Cabestanh, per la quale la redazione di P, sebbene rappresenti un ulteriore e più sostanziale rimaneggiamento, è strettamente legata con quelle di H R. Ciò è confermato dagli

¹⁴ Per i riferimenti e le varianti mi servo dell'edizione Boutière-Schutz. Non sempre però siamo d'accordo nel distinguere le lezioni erronee.

¹⁵ La vida non fa infatti di Folchetto l'amante di Azalais, ma un poeta cortigiano ben accolto ed onorato dalla sua signora.

errori comuni che questi codici hanno contro gli altri nelle seguenti biografie:

GAUSBERTZ DE PUICIBOT (A B E I K P R a). 1 in E P R manca *lo monges*; 12 *volia* E P R, *volc* A B I K a; 13 *prezes per moiller* E P R, *tolgues per moiller* A B I K a; 26-27 E P R hanno una lezione differente da quella di A B I K a; 27 in E P R manca *et ella lui*.

AIMERICS DE BELENOI (A B E I K P R): 2 *Lespaza* E P R, *Lesparra* A B I K; 4 in E P R manca *e avinenz*.

AIMERICS DE PEGUILHAN (A B E I K P R): 13 in E P R manca *en la premeira canson qu'el avia feita*¹⁶.

Ma E è strettamente legato a Sg, come provano gli errori

¹⁶ Il Margueron circa il problema dell'attendibilità delle biografie e del procedimento della loro composizione difende la tesi del Paris senza argomenti nuovi e personali; si vale bensì di un argomento messo innanzi da I. Frank un anno dopo la mia pubblicazione (« Romania », LXXIV (1953), pagg. 122-123). Difatti il Frank, credendo di ravvisare una contraddizione interna nelle notizie della vida di Aimeric de Peguilhan, si ritiene in diritto di esprimere il seguente giudizio generale sulle biografie: « Comme dans tant d'autres *vidas*, la fable commence au point précis où le biographe se lance dans des indiscretions sur l'histoire amoureuse de son auteur ». Naturalmente il Margueron non si è dato la pena di esaminare se « la leçon de portée générale » del suo maestro è fondata su argomenti incontrovertibili, come entrambi paiono presumere, ovvero su un solo e discutibilissimo elemento. Invero la contraddizione interna nella vida del Peguilhan, fra le notizie delle righe 5-7 e quelle delle righe 12-13 si verificherebbe solo se il testo originale avesse contenuto nelle righe 12-13 la frase « e [en Guilhems de Berguedan] fetz lo (= Aimeric de Peguilhan) joglar ». Se non che questa frase, che si trova solo in I K e non in A B E P R, è quasi sicuramente un'interpolazione della fonte di I K, codici notoriamente gemelli, tanto è vero che già lo Chabaneau ed ora lo Shepard e il Chambers non l'hanno accolta nel testo critico della vida. Cade pertanto ogni sostegno del giudizio del Frank, perchè per le righe 12-13 della vida, con la lezione che legittimamente si ricava dal confronto di tutti i codici, si può ottenere questo significato: « messer Guglielmo di Berguedan accolse Aimeric de Peguilhan e lodò lui e la sua arte poetica (riscontrata) nella prima canzone che Aimeric aveva composta quando giunse in Catalogna, tanto che gli diede il proprio palafreno e i propri vestiti »; il che non è affatto in contrasto con quanto il biografo aveva detto sulla borghese tolosana che ispirò ad Aimeric molte eccellenti poesie. Il Margueron inoltre mi accusa per la vida di Aimeric de Peguilhan di aver preso « avec la critique textuelle d'étranges libertés »; si tratta del fatto che per questa vida io non ho seguito l'edizione del suo maestro Jean Boutière fondata sul solo ms. I, e mi sono valso invece dell'edizione critica di Shepard-Chambers (*The Poems of Aimeric de Peguilhan* Edited and translated with introduction and commentary by W. P. SHEPARD and F. M. CHAMBERS, Evanston, Illinois, 1950, pag. 47).

che essi hanno comuni contro gli altri manoscritti nelle seguenti biografie:

GUILHEM DE SAINT LEIDIER, vida (A B E I K P R Sg): 4 in E Sg manca *donaire*; 5 in E Sg manca *fis amaire*, e molt *amatx e*; 7 in E Sg manca *e de na Sail de Claustra*; 9-10 *si c(h)antava de l(i)eis e fes per l(i)eis maintas bonas chansos* E Sg, *si fasia sas chansos d'ella e l'amava per amor* A B I K P R; 10 *Manescal* E, *Menescal* Sg, *Marescal* B I K.

GUIRAUT DE BORNELH, vida (A B E I K N² R Sg a): 2 *vescomtat* E Sg, *viscomte* A B I K N²; 16 *als paubres* E Sg, *a sos paubres parens* A B I K N² R.

Occorre quindi assegnare una fonte comune (n. 8) ad E Sg, e ammettere che E nasce dalla confluenza delle fonti n. 7 e n. 8.

Una fonte comune (n. 3) si deve assegnare ad A B E H P R Sg, come provano, oltre la biografia di Guilhem de Cabestanh (qui A B H P R sono legati contro I K N² dal particolare del taglio della testa di Guilhem de Cabestanh che essi hanno interpolato), gli errori che essi hanno comuni contro I K N² nelle seguenti biografie:

PEIRE ROGIERS (A B E I K N² R): 15 in A B E R manca *dolenz e pensius e consiros e marritz*.

RAIMBAUTZ DE VAQUEIRAS, vida (A B E I K N² R Sg a): 9 *a Monferrat* A B E R Sg a, *en Monferrat* I K N².

Provano anche ciò gli errori che A B hanno comuni con P contro I K (N²) nelle seguenti biografie:

RICHARTZ DE BERBEZILL, vida (A B I K P): 5 *paubres dizens* A B — *paubre de senz* P, *pauros dizens* I K; 13-14 in A B P manca *filla d'en Jaufre Rudel, prince de Blaia*; 25-26 *fezes plazer d'amor* A B — *agues plazer de leis endreit d'amor* P, *fezes amor de la persona* I K.

UCS DE SAINT CIRC (A B I K N² P): 11-12 in A B P manca *e de las valens domnas*; 12 *adonc(s)* A B P, *al mon* I K N²; 16 in A B P manca *e 'l bons Dalfins d'Alverne*; 17-18 in A B P manca *et estet lonc temps en Gascoingna paubres, cora a pe cora a caval*; 23-24 *ab lo (col P) bon rei n Anfes (Amfos B) de Lion (d'Aragon B)* A B P, *com lo bon rei Amfos e com lo rei Amfos de Lion* I K N²; 29-30 in A B P manca *mas non fez gaires de las cansos*; 31-33 in A B P manca *ad ellas ab son bel parlar*. E

saup ben dire en las soas cansos tot so que'il avenia de lor; 34 in A B P manca *mas pois qu'el ac moiller non fetz cansos*.

A B hanno però una distinta fonte comune (n. 6), come provano gli errori che essi hanno contro gli altri manoscritti nelle seguenti biografie:

ARNAUTZ DE MARUOLH (A B E I K P R a): 12-13 *ausava dir ni a negun* A B, *ausava dire ad ella ni a negun* E I K R a.

RAIMONS DE MIRAVAL, vida (A B E H I K P R a): 7 *los faitz plazens* A B, *los ditz plazens* gli altri codici.

GAUCELMS FAIDITZ (A B E I K N² R a): 2 *Userta* A B ¹⁷, *Usercha* gli altri codici; 15 *Elest* A B, *Alest* gli altri codici.

BERNARTZ DE VENTADORN, vida II (A B E I K R Sg): 25 in A B manca *et estan cum ella*; 30-31 A B hanno una lezione differente dagli altri codici. Si tralascia per ora la lezione di 32-36.

Provano tanto la fonte n. 6 quanto la fonte n. 3 gli errori che A B hanno contro I K nelle biografie di:

CADENET (A B I K): 23 in A B manca *el comtat de Folcaquier*; 8 *del Lantar* A B, *de Lantar* I K; 11 in A B manca *e lai definet*.

DAUDES DE PRADAS (A B I K): 1 *Daurde* A B, *Deude* I K; 4 in A B manca *e de trobar*.

Strettamente collegato alla fonte di A B (n. 6) è a ¹⁸, come provano, oltre la vida di Sordel in redazione speciale, gli errori che A B a posseggono contro gli altri manoscritti nelle seguenti biografie:

ARNAUTZ DE MARUOLH (A B E I K P R a): 5-6 *et entendet se en la comtessa de Burlatz* A B - *e s'entendet en la cort de la comtessa de Burlac* a, *e s'entendia be. Et astre et aventura lo condus en la cort de la comtessa de Burlatz* E I K P R.

FOLQUETZ DE MARSELHA (A B E I K N² O R a): 3 *mout d'aver* A B O a, *molt ric d'aver* E I K N² R; 19 in A B O a manca *de Tolosa*; 24 *Terondet* A B O a, *Torondet* E I K N² R.

¹⁷ Per vero anche I possiede lo stesso errore.

¹⁸ Per comodità indico con la sigla a i tre codici affini copie del canzoniere di Bernart Amoros, indicati nell'edizione Boulière-Schutz (pagg. XIX-XX; cfr. anche i lavori ivi citati) con le sigle a, a'' e a'.

GAUCELMS FAIDITZ (A B E I K N² R a): 14 in A B a manca *si grassa*.

RAIMONS DE MIRAVAL (A B E H I K P R a): 4 LX home (n) A B a, XL home gli altri codd..

GUIRAUTZ DE BORNELH (A B E I K N² R Sg a): 10 los sieu(s) amaestramen(s) A B a, los sieus maistrals ditz gli altri manoscritti.

RAIMBAUTZ DE VAQUEIRAS (A B E I K N² R Sg a): 3 Peirops A - Peirops B a, Peirops E I K N² R.

Ma la fonte di a non può essere quella di A B (n. 6), bensì un suo ascendente (n. 5), come provano le biografie di Blacasset e Lanfranc Cigala che sono presenti in I K a e non in A B, e il fatto che a non possiede alcuni errori presenti solo in A B, errori che abbiamo già rilevato nelle seguenti biografie:

ARNAUTZ DE MARUOLH: 12-13 lo ausava dir ni a negun.

GAUCELMS FAIDITZ: 2 Userta; 15 Elest.

RAIMONS DE MIRAVAL: 7 faitz plazens.

Dalla fonte n. 5 si deve far discendere pure O, il quale nella biografia di Folquet da Marselha (l'unica che esso riporta) possiede tutti gli errori rilevati a carico di A B a, ma concorda con a contro A B (cfr. apparato delle varianti nell'edizione Boutière-Schutz) ogni qualvolta a si discosta dagli altri due.

I K devono avere a loro volta una fonte particolare (n. 4), come provano, oltre la biografia di Guilhem de Cabestanh (in essa I K omettono tutte le notizie che seguono alla morte di Seremonda), gli errori che essi hanno comuni contro gli altri manoscritti nelle seguenti biografie:

ALBERTETZ DE SESTARON (A I K): 2 in I K manca *que fon trobare*; 6 in I K manca *fo bons*.

FOLQUETZ DE ROMANS (A H I K): 5 in I K manca *e fetz mout bonas coblas*.

PEIRE DE BARJAC (I K N²): 19 son escrit I K, e(s) (e)script N².

PISTOLETA (I K N²): 3 e con avinen(s) sons I K, con avinens sons N².

CADENETZ (A B I K): 16-17 e comenset cansos a far bonas e bellas I K, e comenset a far c(h)ansso(n)s e fetz las bonas e bellas A B.

RICHAUS DE TARASCON (A B I K): 3 in I K manca *trobaire e bons*.

JAUFRES RUDELS (A B I K N²): 11 *e lauzet Dieu que l'avia* I K, *e lauzet Dieu e'l grazi que l'avia* A B N².

PEIRE RAIMONS (A B I K N²): 1 in I K manca *lo Vielz*.

UCS DE PENA (A B I K N²): 2 *Messat* I K, *Monmessat* A B N².

GAUCELMS FAIDITZ (A B E I K N² R a): 2 *Lemorin* I K, *Lemozi(n)* A B E N² R a.

MONGES DE MONTAUDON (A B E I K P R): 18 in IK manca *de la cort*.

Dalla fonte n. 4 deriva pure F^b, il quale nella biografia di Guilhem de Cabestanh (l'unica che esso riporti) presenta la stessa lacuna di I K relativa alle ultime notizie della vida.

Strettamente legato a I K è il manoscritto F, poichè contiene, oltre alla vida I, anche le razos di Bertran de Born. Ma la fonte di F è sicuramente ascendente della fonte di I K, sia perchè F conserva una raso in più di I K (80,8), sia perchè, come ha anche rilevato il Favati, F ha spesso una lezione preferibile a quella di I K. Pertanto si deve far discendere F dalla fonte n. 2, la qual cosa trova conferma nel fatto che la vida I di Bertran de Born, che abbiamo sostenuto essere opera dello stesso autore delle razos, ci è conservata da A B F I K.

Passiamo a N², e notiamo che esso non possiede, per le biografie che esso ha in comune con E R Sg, gli errori (che si devono far risalire alle fonti n. 7 e n. 8) peculiari di questi codici, già da noi rilevati nelle biografie di: razos I di Folquet de Marselha; razos IV di Folquet de Marselha; razos I di Gaucelm Faidit; vida di Guiraut de Bornelh. E si aggiunga che, contrariamente a quanto sostiene il Favati, nelle razos di Guiraut de Bornelh, che N² Sg soltanto posseggono, N² ha sempre la lezione migliore.

N² non possiede neppure gli errori (che si debbono far risalire alla fonte n. 3) che già abbiamo rilevato come comuni ad A B E P R Sg a nelle biografie di: Folquet de Marselha; Gaucelm Faidit; Guiraut de Bornelh; Peire Rogier; Raimbaut de Vaqueiras e Uc de Saint Circ.

N² non possiede neanche gli errori (che debbono risalire alla fonte n. 6) peculiari di A B, già rilevati nelle biografie di Gaucelm Faidit e Jaufre Rudel.

N² non possiede neanche gli errori (che si debbono far risalire alla fonte n. 5) propri di A B a (0), già rilevati nelle biografie di: Folquet de Marselha; Gaucelm Faidit; Guiraut de Bornelh e Raimbaut de Vaqueiras.

N², infine, non possiede neppure gli errori (che risalgono alla fonte n. 4) peculiari di I K, che abbiamo rilevato nelle biografie di Gaucelm Faidit, Jaufre Rudel, Peire de Barjac, Peire Raimon, Pistoleta e Uc de Pena.

Tutto ciò prova che N² ha sempre una tradizione più autorevole di E R Sg (fonti n. 7 e n. 8), di A B E P R Sg a (fonte n. 3), di A B (fonte n. 6), di A B a O (fonte n. 5) e di I K (fonte n. 4). E che A B E I K P R Sg a debbono avere una fonte comune (n. 2) lo provano, oltre la vida di Bernart de Ventadorn (A B E I K R Sg hanno una redazione diversa da quella di N²), alcuni errori che nelle seguenti biografie accomunano questi codici contro N²:

FOLQUETZ DE MARSELHA (A B E I K N² O R a): 15 *se plaing* A B E I K O a -*se plays* R, *se plains* N².

PEIRE BREMONZ LO TORTZ (A I K N²): 2-3 N² ha un testo più completo di A I K.

PEIRE ROGIERS (A B E I K N² R): 1 in A B E I K R manca *de la ciutat de Clarmon*; 13-14 *e per temor del dit de la gen* A B etc., *e per temor del dir de la gen* N².

E ciò è più che sufficiente per giustificare la fonte n. 2 e la posizione assegnata a N² ¹⁹.

* * *

A questo punto è bene parlare delle biografie che hanno doppia redazione dovuta a diversa fonte che i codici hanno utilizzato. E per primo esaminiamo le biografie di Bertran de Born (A B E F I K R), Perdigon (A B E I K R) e Raimon Jordan (A B I K R), per le quali E R (Bertran de Born, Perdigon) o R soltanto (Raimon Jordan) presentano una redazione del tutto diversa da quella di A B I K; per la qual cosa è necessario ammettere che in E R quelle biografie provengano da una fonte diversa dalla fonte n. 2, che essi hanno in comune con A B I K. Questa seconda fonte di E R noi la indichiamo col n. 9, e nulla si oppone al fatto che essa confluisca nella

¹⁹ Alla stessa conclusione portava l'esame della biografia di Guilhem de Cabestanh.

fonte n. 7, che è anche fonte di H P, perchè quest'ultimi non posseggono le suddette biografie. Dalla fonte n. 9 può ben provenire anche la notizia che nella vida di Aimeric de Peguilhan R riporta in più di A B E I K P; infatti, poichè si tratta evidentemente di un'aggiunta, non si oppone il fatto che gli altri codici non l'abbiano.

Di questa fonte n. 9 è lecito pensare che si sia servita anche la fonte di A B a (n. 5) per le biografie di Peire Rogier e di Arnaut Daniel, Infatti nella biografia di Peire Rogier I K N² non posseggono le notizie contenute nelle righe 32-36 dell'edizione Boutière-Schutz (Lonc temps estet ab en Rambaut, et estet en Espaigna (ab lo bon rei n'Anfos de Castela et) ab lo bon rei n'Anfos d'Arago et ab lo bon comte Raimon de Tolosa. Gran honor ac el mon tan com el hi estet, mas poi se rendet a l'orden de Granmon e lai el definet). Il Favati giudica che la lacuna in I K N² sia erronea; ma dopo gli altri casi ben significativi già rilevati in questa biografia ²⁰, è solo possibile pensare ad un'aggiunta derivata ad A B E R da un originale comune, riflesso più compiutamente da E R ²¹. Allo stesso modo nella biografia di Arnaut Daniel I K N² posseggono un errore comune contro A B E Ra (13 *siberna* I K N², *soberna* A B E R a), che con molta verosimiglianza quest'ultimi hanno corretto sulla scorta di un originale comune diverso da quello da noi indicato col n. 3. E tutto induce ad identificare questo originale con la fonte n. 9, il cui autore è un biografo, il quale non solo scrive biografie originali (Bertran de Born, Raimon Jordan e altre che subito vedremo), ma integra anche con nuove notizie biografie già precedentemente compilate: Aimeric de Peguilhan, Perdigon e, con ogni verosimiglianza, Peire Rogier.

Ma se la fonte comune di A B a (n. 5) si è servita anche della fonte n. 9, usufruita pure dalla fonte di E R, si possono ascrivere all'autore della fonte n. 9 anche le biografie che si trovano solo in A a, e cioè quelle di Bertran d'Alamanon (A), Guilhem de Montagnagol (a) e la redazione della vida di Marcabru posseduta da A.

Si potrebbe pure ascrivere all'autore della fonte n. 9 la

²⁰ Più sopra abbiamo infatti rilevato un errore comune ad A B E R contro I K N² (15 lacuna nei primi di *dolenz e pessius e consiros e marritz*) ed un errore comune ad A B E I K R contro N² (1 lacuna nei primi di *de la ciutat de Clarmon*).

²¹ In A B mancano infatti le parole che abbiamo riportato fra parentesi « ab lo bon rei n'Anfos de Castela et ».

redazione della vida di Sordel che posseggono A a e la razos concernente Arnaut Daniel, che solo R riporta. Ciò sarebbe pienamente plausibile; ma alcune considerazioni che fra poco faremo possono condurre ad una conclusione differente.

* * *

Passiamo alla biografia di Bernart de Ventadorn, della quale abbiamo due redazioni, una conservata in N² e l'altra in A B E I K R Sg. Le due redazioni non sono molto dissimili: ciò che sostanzialmente le differenzia è che nella prima, dove manca la notizia del soggiorno del trovatore alla corte tolosana, il biografo suffraga quanto egli dice su Bernart coi versi relativi al trovatore della celebre satira di Pietro d'Alvernia, mentre nella seconda, dove appare la notizia del soggiorno di Bernart presso il conte di Tolosa, il biografo, che si nomina Ucs de Saint Circ, dichiara di aver ricevuto le notizie sul trovatore dal visconte di Ventadorn, figlio della dama amata da Bernart, e non fa alcun rimando ai versi dell'Alverniate. Il nome di Uc de Saint Circ quale autore della seconda biografia e la sua affermazione di aver ricevuto le notizie sul trovatore dal figlio della viscontessa amata da Bernart hanno fatto sorgere molti dubbi e molte discussioni fra i critici, sia perchè in A B (dove pure il biografo parla in prima persona) manca il nome di Ucs de Saint Circ, sia perchè è sembrato anacronistico che il visconte Ebles IV abbia potuto dare quelle notizie a Uc. E mentre lo Chabaneau pensò che si trattasse di una confusione fra Ebles IV e Ebles V, cioè fra il figlio e il nipote della dama amata da Bernart, già l'Appel preferì sostenere che il passo in cui Ucs si proclama autore della biografia sia un'interpolazione suggerita dalla fama che Uc si acquistò come biografo. Ultimamente il Favati ha creduto di dovere risolvere in maniera diversa la questione: non tutto il passo sarebbe da considerarsi un'interpolazione, bensì il solo nome di Uc de Saint Circ, perchè esso non si trova in A B. Pertanto, secondo il Favati, il passo in se stesso sarebbe autorevole e l'informatore del biografo sarebbe stato veramente Ebles IV di Ventadorn, ma il biografo sarebbe stato persona del tutto diversa da Uc; e, in tal modo, verrebbe sanato anche il presunto anacronismo. Se non che l'assenza del nome di Uc in A B, data la delicatezza della questione, non può essere assunto come un elemento a priori per sostenere la maggiore autorità di A B sugli altri

codici, ma dalla classificazione di tutti i manoscritti, conseguita su tutti gli elementi validi si deve, e si può, risolvere con maggiore fondatezza se l'assenza del nome Ucs de Saint Circ in A B debba considerarsi una lacuna o se la presenza di esso in E I K R Sg un'interpolazione posteriore. Già il Santangelo nel suo citato lavoro aveva acutamente avvertito la grave difficoltà di considerare interpolazione una affermazione fatta in prima persona, ed ora la genealogia da noi ricostruita gli dà pienamente ragione. Infatti l'originale della seconda vida di Bernart de Ventadorn deve necessariamente identificarsi con la fonte comune ad A B E I K R Sg, cioè con la fonte che noi indichiamo con l'. Per la qual cosa, trovandosi il nome di Uc — anche se graficamente alterato — pure in E R Sg, l'assenza di esso in A B non può che ritenersi una lacuna erronea della loro fonte comune (n. 6), come tante altre, già rilevate, che questi due codici presentano. La conseguenza di ciò è che Ucs de Saint Circ è stato l'autore della silloge, oggi perduta, indicata col n. l'. Allo stesso risultato ci porta anche la biografia di Savaric de Maulleo. Essa, come è noto, è costituita da una vida contenuta in I K e da due razos che soltanto R conserva. Nella razo I Ucs de Saint Circ si proclama fra l'altro autore delle due razos, ed egli deve essere anche l'autore della vida perchè la razo inizia con le parole « Be'us dis d'en Savaric... »; le quali parole rimandano sicuramente alla vida. E poichè tanto R quanto I K hanno omissso rispettivamente o la vida o le razos, è fuor di dubbio che la biografia completa (una vida e due razos) di Savaric de Mauleo doveva comparire nella fonte comune ai tre manoscritti, vale a dire nella fonte n. l' ²².

Ma allora, se Ucs deve necessariamente essere stato l'autore della seconda vida di Bernart de Ventadorn, come deve considerarsi la sua affermazione di aver ricevuto le notizie sul trovatore dal figlio stesso della dama amata da Bernart? Qui noi possiamo avanzare solo due possibilità: 1) o Ebles IV, che in effetti non sappiamo con certezza quando morì, fu veramente l'informatore di Uc; 2) o, se ciò dovesse provarsi impossibile, che nella biografia è fatta confusione fra Ebles IV e Ebles V, cioè fra il figlio e il nipote della viscontessa amata da Bernart. Non possiamo infatti sospettare che Uc abbia commesso un falso

²² Come abbiamo già rilevato questa biografia depone contro l'opinione del Favati secondo cui le razos furono scritte dopo le vidas.

citando il suo informatore, poichè alcune considerazioni si oppongono fortemente a quest'ipotesi.

Infatti io avevo rilevato ²³ che se Ucs de Saint Circ è stato l'autore della fonte n. 1', lo è stato anche necessariamente della fonte n. 1. Se no egli avrebbe ricopiato la propria biografia scritta da un altro, la quale, per trovarsi in N², doveva essere necessariamente anche contenuta nella fonte n. 1, da cui N² esclusivamente deriva; mentre è sicuro che Ucs de Saint Circ è autore della propria biografia, come ho già dimostrato. Ma se Ucs è autore anche della fonte n. 1, a lui spettano sicuramente tutte le biografie contenute in N², fra le quali vi è anche la vida I di Bernart de Ventadorn; il che non rende plausibile sospettare di falso la notizia relativa a Ebles di Ventadorn contenuta nella vida II.

Stabilito così che Ucs de Saint Circ è stato l'autore delle fonti n. 1 e n. 1', dobbiamo giustificare la nostra distinzione fra le due fonti n. 1' e n. 2, e possiamo anche determinare quali sono state le biografie che spettano a questo biografo.

La giustificazione della distinzione fra la fonte n. 1' e la fonte n. 2 è fornita dagli errori che già abbiamo rilevato a carico di A B E I K R a contro N² nelle biografie di Arnaut Daniel, Folquet de Marselha. Peire Raimons. Infatti, se la fonte n. 2, nella quale secondo me quegli errori si produssero, non fosse distinta dalla fonte n. 1', dovremmo necessariamente ammettere che quegli errori risalgono allo stesso autore Ucs di Saint Circ nella seconda copia della sua opera; il che non mi sembra verosimile.

Circa le biografie scritte da Uc, possiamo sostenere che gli appartengono, oltre la sua propria, anche quelle di Bernart de Ventadorn e di Savaric de Maulleon, nonchè quelle che compaiono in N² ed altre, non presenti in N², ma che con queste appaiono legate per certa affinità di notizie. Questa ricerca io l'ho già in parte tentata ²⁴, ed ora è possibile perfezionarla e completarla. Infatti possiamo ascrivere ad Uc de Saint Circ anche tutte quelle biografie che risalgono alla fonte n. 2.

Non è infatti il caso di pensare che il trascrittore della fonte n. 2 abbia aggiunto biografie a quelle che trovava nella fonte n. 1'; nulla induce a sospettare ciò, ma, al contrario, il

²³ *Le biografie provenzali cit.*, pag. 14.

²⁴ *Op. cit.*, pag. 15 e sgg..

caso delle biografie di Bernart de Ventadorn e di Savaric de Maulleon porta a credere che tutto quanto la fonte n. 2 trasmise ai codici da essa derivati si trovava già nella fonte n. 1'. In ragione di ciò a Uc de Saint Circ possono appartenere tutte le biografie che per essere in N² dovevano anche essere nella fonte n. 1, nonchè quelle che, essendo presenti in I K e in uno dei codici A B H P R Sg a, dovevano trovarsi anche nella fonte n. 1'; vale a dire le biografie di: Arnaut Daniel, vida; Bernart de Ventadorn, vida I, vida II e la razos; Folquet de Marselha, vida e razos I, II, III e IV; Gaucelm Faidit, vida e razos I. II e III; Guilhem de Cabestanh (redazione di N²); Guiraut de Bornelh, vida e razos I, II, III, IV, V e VI; Guiraut de Salaignac; Jaufre Rudel; Peire d'Alvernhe; Peire de Barjac; Peire Bremon lo Tort; Peire de Bussignac; Peire de la Mula; Peire Raimon de Tolosa; Peire Rogier senza l'aggiunta di A B E R; Peire Vidal, vida e razos I e II; Pistoleta; Raimbaut d'Aurenga; Raimbaut de Vaqueiras, vida; Uc de Pena; l'autobiografia (tutte queste contenute nella fonte n. 1); Ademar do Negre; Aimeric de Belenoi; Aimeric de Peguilhan (redazione di A B I K); Aimeric de Sarlat; Albertet de Sestaron; Arnaut de Maruolh, vida e razos ²⁵; Berenguier de Palazol; Bertran de Born, vida I e razos; Blacasset; Na Castelloza; Cadenet; Comtessa de Dia; Dalfi d'Alvernhe, vida e razos IV; Daude de Pradas; Elias Cairel; Elias Fonsalada; Folquet de Romans; Gausbert Amiel; Gausbert de Puicibot; Gauceran de Saint Leidier; Gui d'Uisel, vida; Guilhem Ademar; Guilhem de Berguedan; Guilhem Figueira; Guilhem de Saint Leidier, vida e razos I e II; Lanfranc Cigala, vida; Monge de Montaudon; Peirol; Perdigon (redazione di A B I K a); Pons de Capduoill, vida e razos; Raimon Jordan (redazione di A B I K); Raimon de Miraval, vida e razos II, III e IV; Richart de Berbezil, vida; Ricau de Tarascon; Savaric de Maulleon, vida e razos I e II; Uc Brunet.

Alle suddette biografie si deve aggiungere anche quella di Bertolome Zorzi e, probabilmente quelle di Guglielmo IX, di

²⁵ La razos di Arnaut de Maruolh si trova solo in E P R, mentre la vida è data da A B E I K P R a; non osta il fatto che la razos non sia in A B I K a, perchè questi codici omettono sempre le razos. Lo stesso deve dirsi per le razos del Dalfi d'Alvernhe, di Guilhem de Saint Leidier, di Pons de Capduoill e di Raimon de Miraval.

Sordel (redazione di A a) e di Blacatz. Infatti la vida di Bertolome Zorzi è conservata nei manoscritti A I K d in due redazioni, che non derivano da una doppia tradizione, come pensa il Favati, ma che debbono considerarsi due distinti rimaneggiamenti di uno stesso originale ²⁶. La vida di Guglielmo IX, invece, è conservata solo in I K, e sarebbe possibile sostenere che ai due manoscritti essa è pervenuta dalla loro fonte n. 10, al cui autore, come ora vedremo, appartiene un cospicuo numero di biografie. Se non che la vida di Guglielmo IX presenta per Eleonora d'Aquitania lo stesso errore storico che troviamo nella biografia di Bernart de Ventadorn; dal che pare che essa debba attribuirsi allo stesso autore di quest'ultima, vale a dire a Uc de Saint Circ. Altrimenti dovremmo pensare che l'errore si era talmente radicato nella tradizione che due biografi indipendentemente lo accolsero e lo riferirono; il che non sarebbe neanche impossibile.

Su Sordel abbiamo due vidas distinte, dovute ad autori diversi che usufruirono una diversa tradizione; una vida è contenuta in A a, l'altra in I K. La vida di A a, che è la più autorevole, si deve con ogni probabilità ad un biografo contemporaneo di Sordel che ebbe stretti rapporti coi signori da Romano e che verosimilmente conobbe il trovatore. Orbene a tutte queste condizioni può rispondere pienamente il nome di Uc de Saint Circ ²⁷, ragione per cui io già fui incline ad attribuirgli la biografia.

Anche la vida di Blacatz è conservata solo in I K, e si potrebbe quindi pensare che essa è opera dell'autore della fonte n. 10. Se non che, come abbiamo visto, ad Uc deve appartenere la vita di Blacasset, figlio di Blacatz, nella quale vengono tributate a quest'ultimo le stesse lodi che gli vengono fatte nella sua vida; dal che mi sembra più verosimile attribuire allo stesso biografo le due vidas.

* * *

La vida di Sordel di I K, che deve essere opera, come si è detto, di un autore differente da quello che scrisse la biografia di A a, pervenne quasi certamente a I K dalla loro fonte n. 10, al cui autore si devono attribuire tutte le biografie (ad eccezione forse, come ho detto, di quelle di Guglielmo IX e di

²⁶ Cfr. *Le biografie provenzali cit.*, pag. 104.

²⁷ Cfr. *Le biografie provenzali cit.*, pag. 16.

Blacatz) conservate solo da questi due codici, e cioè le biografie di: Albertet Cailla; Albert Marques; Amfos d'Aragon; Azalais de Porcaraigues; Bertran del Pojet; Cercamons; Elias de Barjols; Garin d'Aphier; Garin lo Brun; Guilhem Magret; Guilhem Rainol d'At; Guilhem de la Tor; Guiraud lo Ros; Guiraut de Calanso; Jordan Bonel ²⁸; Peire Cardenal; Peire Guilhem de Tolosa; Peire de Maensac; Peire de Valeira; Raimon Durfort e Turc Malec; Raimon de las Salas; Rainaut e Jaufre de Pon; Sail d'Escola; Sordel, vida di I K d; Tomier e Palazi; Uc de la Bacalaria.

Se tutte queste biografie appartengono veramente ad uno stesso autore possiamo anche fare il suo nome: egli è il maestro Miquel de la Tor, che si nomina nella vida di Peire Cardenal e che scrive solo piccole biografie, se si fa eccezione di qualcuna, come quella di Amfos d'Aragon, Elias de Barjols, Guilhem de la Tor, Peire Cardenal, Peire de Maensac e Sordel.

A questo biografo si deve attribuire pure il brano relativo a Marcabruno che solo K riporta, se non lo si vuole considerare, come io ho fatto, un mero cappelletto introduttivo alle poesie del trovatore, come suggerisce la sua stessa consistenza e il fatto, forse significativo, che esso manca in I, codice gemello di K.

* * *

Ci rimane da parlare di un ultimo autore, il quale, più che un biografo vero e proprio, è un rimaneggiatore di biografie e forse autore di razos puramente esplicative di tenzoni. Questo autore può venire identificato con il compilatore della nostra fonte n. 7, vale a dire della fonte di H P R, come provano la redazione di H P R della vida di Guilhem de Cabestanh e la razos di Guilhem de Balaun.

Infatti, come io già sostenni, sebbene la redazione di P della vida di Guilhem de Cabestanh rappresenti un ulteriore e più sostanziale rimaneggiamento del testo genuino, si può con certezza identificare la fonte di P con la fonte di H R. Così pure le due redazioni di H R della razos di Guilhem de Balaun derivano indipendentemente da uno stesso originale, il cui autore forse si servì per il suo scritto delle notizie contenute nella vida di Peire de Barjac.

²⁸ Forse però questa potrebbe anche appartenere a Uc de Saint Circ. Cfr. *Le biografie provenzali cit.*, pag. 16.

Dall'esame di questi testi si ricava che i compilatori di H e di P solevano rimaneggiare il loro comune originale; il che è pure comprovato dai rimaneggiamenti delle vidas di Elias Cairel e di Raimbaut de Vaqueiras che rispettivamente H e P presentano. Per ciò si potrebbe con verosimiglianza ascrivere ai compilatori di H e di P le razos puramente esplicative di tenzoni che ciascuno di questi due codici unicamente riporta. Vale a dire al compilatore di H le razos di Almuc de Castelnou e Iseut de Capio, del comte de Rodes, la I e la II del Dalfi d'Alvernhe, la V di Gaucelm Faidit, di Gui de Cavaillo, di Na Lombarda, di Maria de Ventadorn, di na Tibors e di Uc de Mataplana; al compilatore di P la razos IV di Gaucelm Faidit, la III di Gui d'Uisel e quella di Lanfranc Cigala. Ma tutte queste razos potrebbero meglio essere state scritte dal compilatore della fonte di H P, come farebbe pensare il fatto che le razos IV e V di Gaucelm Faidit sono rispettivamente riportate in uno solo dei due codici.

Non sono però opera dei compilatori di H e di P o di quello della loro fonte comune alcune razos che l'uno o l'altro di questi due codici soltanto conserva. Si tratta della razo III del Dalfi d'Alvernhe, della razo di Guilhem del Baus, della I di Raimon Vidal conservate da H e delle razos I e II di Gui d'Uisel, della III di Raimbaut de Vaqueiras e di quella di Richart de Berbezil. Esse devono con ogni verosimiglianza appartenere allo stesso autore della vida, come autorizzano a ritenere alcune notizie che esse riportano non desumibili dai componimenti illustrati e, per le razos I e II di Gui d'Uisel, i rimandi dello stesso autore alla vida. Per la razo di Richart de Berbezil, poi, le notizie contenute in essa e nella vida, furono tratte con ogni verosimiglianza, come già sostenni, dal biografo da una fonte scritta, come autorizza a credere il riscontro con la novella del Novellino.

Lo stesso credo si debba dire di due razos conservate dal solo R: la razos di Arnaut Daniel e la II di Raimbaut de Vaqueiras. Per la prima di esse si potrebbe anche sostenere che R l'abbia tratta dalla fonte n. 9, se non fosse più verosimile credere che appartenga allo stesso autore della vida, il quale, come altrove ho sostenuto, dovette ricavare le notizie della vida e della razo da una fonte scritta, come può provare la notizia di Benvenuto da Imola, il quale certamente per quelle su Folquet de Marselha e Bertran de Born si servì di una fonte che

risale a quella delle biografie provenzali. Tuttavia non è da dimenticare che la fonte di Benvenuto per le notizie su Bertran de Born deriva tanto dalla fonte della vida I quanto dalla fonte della vida II; il che potrebbe anche deporre per la derivazione in R delle notizie della razo dalla fonte n. 9.

Per la razo II di Raimbaut de Vaqueiras, infine, particolari non desumibili dalla poesia commentata fanno scartare l'ipotesi che essa sia opera del compilatore di R, e nulla lascia supporre che R l'abbia derivata da un autore diverso da quello che scrisse la vida del trovatore.

* * *

Abbiamo in tal modo dato ragione della ricostruita genealogia e aggiunto qualcosa sui biografi e sulle loro opere; e confidiamo che il presente saggio possa contribuire positivamente alla ricostruzione del testo e agli altri problemi a cui danno luogo le antiche biografie provenzali.

BRUNO PANVINI

ANCORA SULLA CANZONE S' EO TROVASSE PIETANZA

Da quando nella minuta del *Libro dell'Arte del rimare* del Barbieri fu ritrovata una copia di questa canzone in veste per buona parte siciliana, è stato merito di Salvatore Santangelo studiare e far studiare il nodo di problemi ch'essa suscita: prima esaminando le divergenze attributive e procurando di superarle con la congettura che il componimento rappresenti l'unico vestigio superstite d'una tenzone perduta ¹, tenzone da cui si potrebbe in sostanza far datare l'introduzione in Bologna della poesia aulica in volgare italiano ²; poi incoraggiandone edizioni a cura successivamente della Riera ³ e del Panvini ⁴, edizioni delle quali la seconda rappresenta infatti un restauro della prima. Anche il solo contributo autorevole ⁵ prodotto fuori della scuola, quello del Monteverdi ⁶, discutendo con la Riera ed essendo discusso dal Panvini, sul quale pure influisce notevolmente, può interpretarsi come un'importante collaborazione con l'opera degli amici siciliani; allo stesso modo vorrei io oggi, presentando o ripresentando ⁷ taluni suggerimenti, magari cer-

¹ *Le tenzoni poetiche nella letteratura siciliana delle origini*, Genève 1928, pp. 23-4.

² Negli *Atti del Convegno Internazionale di Studi Federiciani* del dicembre 1950 (ma stampati a Palermo nel 1952), pp. 427-33.

³ CLELIA RIERA, *I Poeti Siciliani di Casa Reale (Re Giovanni, Federico II, Re Enzo). Testo critico*, Palermo 1934, pp. 131-55.

⁴ BRUNO PANVINI, *La canzone « S'eo trovasse Pietanza » del re Enzo*, in *Siculorum Gymnasium*, N. S., VI (1953), 99-119.

⁵ Prescindo in quanto segue dalle edizioni che non poterono usufruire la scoperta del De Bartholomaeis (THORNTON, del 1926) o non ne tennero conto (ZACCAGNINI, pur del 1933, che trascura altresì *V*²; LAZZERI, che si fonda sui dati dello Zaccagnini), o che sono da considerare *descriptae* (GUERRIERI CROCETTI, rispetto alla Riera). Solo quando serva a fini didattici rammento quella di MAURIZIO VITALE, *Poeti della prima scuola*, Arona 1951, pp. 291-5 e 296-7, poiché le sue premesse pseudo-bédieriane escludono la possibilità d'un testo critico.

⁶ ANGELO MONTEVERDI, *Per una canzone di re Enzo*, in *Studj romanzi*, XXXI (1947), 23-66, e ora nel suo bel volume *Studi e saggi sulla letteratura italiana dei primi secoli*, Milano-Napoli 1954, pp. 59-100.

⁷ Il Panvini non aveva potuto manifestamente vedere a tempo quanto della

cati per vie diverse, promuovere da parte mia la comune ricerca della verità, che è il trovato migliore per rendere omaggio al festeggiato.

Che il testo, per la rilevanza delle questioni generali che involge, sia ben degno di tante cure, non è dubbio. E anzitutto per la ragione luminosamente esposta dal Monteverdi: che, essendo questa la sola lirica « siciliana » giunta intera sotto forma siciliana (se pure essa non sia tale in tutta la sua estensione) di cui soccorrano altri manoscritti, naturalmente toscaneggianti, risulta confermata l'unicità della prima lingua d'arte. Ma in che rapporto si trovava, un testimone tanto conservatore, con gli altri canzonieri? E d'altra parte chi, e dove, usava un tal « siciliano illustre »? Poiché lo stemma dei codici può contribuire a risolvere la complicata questione attributiva, e non (come pure si è stati inclini a pensare) viceversa, i mezzi atti a tentar di rispondere alla prima domanda servono immediatamente anche alla seconda.

Sul punto della lingua, confermare credito in generale alla forma tramandata dal Barbieri sarebbe ormai sfondare una porta aperta; e mi arrischierei a soggiungere che questa è, nel caso, anche un po' troppo spalancata. In altri termini, la miglior garanzia d'autenticità è fornita dalla patina padana, veneta che fosse (come pensava il Debenedetti) o emiliana secondo che par più probabile (la Riera ha in mente senz'altro Bologna). E in nessun caso la stima che si fa del cosiddetto Libro Siciliano, dal quale è ben presumibile che il Barbieri desumesse anche questa volta (benché nessuno studioso dimentichi che manca qualsiasi esplicita indicazione), può essere altra cosa da stima della sua specifica fonte. Per imprudente e affrettato che sia stato il De Bartholomaeis, rigidamente ancorato alle idee linguistiche del Monaci, nel negar fiducia a quella forma quasi-siciliana e nello scorgervi un tardo esercizio di traduzione (o semmai ritraduzione), bisogna riconoscere che il suo fiuto di conoscitore non lo ingannava quando egli rifiutava possibilità di data antica a un tal centone e zibaldone di cose provenzali e toscaneggianti e siciliane. Florilegio cinquecentesco, com'egli credeva, o miscellanea di carte sparse? Poco importa; ma si può dire di più.

sua canzone m'era accaduto di scrivere negli *Atti* citati, pp. 389 ss. L'articolo (*Questioni attributive nell'ambito della lirica siciliana*) sarà designato come *Questioni*.

La conferma recata dalle carte Barbieri ai teoremi elaborati dal Cesareo e successori poté tornare gradita, come la verifica sperimentale di certi calcoli astronomici; poté anche richiamare più esattamente l'attenzione dei filologi sulla natura, appunto, illustre di quel siciliano illustre, per esempio sulla copia provenzaleggiante di apocopi, sulla presenza di dopponi, integri e apocopati; ma in nessun modo potrebbe dirsi conferma necessaria. Per ciò che è della nostra canzone, i dati oggettivi inerenti alla tradizione toscana: la rima di *sdigni* 60 con *aligni*, serbata fra l'altro graficamente dal solo *V*⁸, nemmeno da *Bb*; la rima con *core* di *more* 52, a cui già il contesto (54), prima di *Bb*, pare assegnare le funzioni di seconda⁹; *àve* 57 in rima, sarebbero più che sufficienti per garantirci la conoscenza della veste linguistica originale.

Quanto all'altro punto, quello dell'albero, se veramente di *Ls* si tratta, un riscontro preliminare torna possibile. Oltre che la canzone di Stefano Protonotaro e l'altro frammento di Enzo, privi di attestazioni parallele (e lasciamo stare le briciole dei misteriosi Lanfranco Maraboto e Garibo, con quei *veraisementi* e, se non è settentrionale, *vui*), il Libro Siciliano conteneva, e il Barbieri ne copiò la stanza iniziale, la canzone di Guido delle Colonne *Gioiosamente canto*, con lievi ma certe tracce siciliane. Ora, la lezione di *Ls* non partecipa né degli errori né delle lezioni particolari delle due famiglie, *VL* e *PChV*¹⁰, ma ha errori e *lectiones singulares* sue proprie, costituisce insomma a ogni effetto una terza testimonianza. La perdita del Libro Siciliano è dunque gravissima non agli effetti

⁸ Come in *Questioni*, adotto, per indicare i noti canzonieri Vaticano 3793, Laurenziano, Palatino (ora segnato B. R. 217), Chigiano e Vaticano 3214, rispettivamente le sigle *V*, *L*, *P*, *Ch* e *V*², corrispondenti ad *A*, *B*, *C*, *D*, *F* degli autori citati. Per semplicità trascuro il Magliabechiano VII. 7. 1208 e il Bolognese Universitario 1289, coincidenti insomma l'uno con *Ch*, l'altro con *V*², e per solito anche la Giuntina del 1527 (*Gt*), il cui esemplare era quasi identico a *P*. Come i miei predecessori, designo con *Bb* la copia Barbieri (cf. VINCENZO DE BARTHOLOMAEIS, *Le carte di Giovanni Maria Barbieri nell'Archiginnasio di Bologna*, Bologna 1927, pp. 88-92, e v. il Poscritto al termine del presente saggio); con *Ls*, secondo le cautele esposte nel testo, il Libro Siciliano.

⁹ A tutto rigore non si può nemmeno escludere che l'*a* di *V* e *Ch* valga o fosse valso *à*.

¹⁰ Sono quelli e quelle che risultano dall'apparato della mia edizione (in *Bollettino del Centro di Studi filologici e linguistici siciliani*, II 185); ivi anche, p. 183, il materiale specifico di *Ls*.

della forma, ma della lezione. A parte gli altri eventuali *unica*, esso, se si comportava sempre come nel caso accennato, avrebbe fornito un prezioso criterio in ordine all'*eliminatio lectionum singularium*. Ciò accadrebbe presumibilmente anche per la nostra canzone se il Barbieri, per quasi tutte le tre prime stanze, sole presenti nella famiglia LPV^2 , non fosse ricorso alla Giuntina, che ne dipende: talché per questa parte può attribuirsi sicuramente a Ls quello solo che diverge da Gt (secondo la formula $Ls = Bb - Gt$). E' vero che non è affatto certa la costituzione di V e Ch in famiglia.

Con quest'ultima proposizione entriamo pienamente nel merito degli alberi genealogici recentemente proposti, che tutti coincidono nell'opporre a un gruppo LPV^2 un gruppo VCh . La riunione del primo è palmare. Il Panvini si limita a citare l'assenza delle due ultime stanze, collegate alla terza e fra loro (dato strutturale che, a eliminare ogni pur soverchio sospetto di redazione breve, veramente si rafforza nell'esame delle lezioni), e la lezione di 5 (*faria* per *faccio*, anzi *fazo*). A carico di VCh egli registra quanto appartiene alle da lui chiamate « fonte 4 » e « fonte 8 », la cui distinzione riesce misteriosa (la « fonte 8 » potrebbe al massimo essere la sede della presunta collazione con la « fonte 5 », di cui sotto). Comunque, scartato quanto è riferito alla prima, cioè l'asserita semplificazione della rubrica in *Semprebene* (soluzione eventuale assunta come punto di partenza), vediamo che cosa toccherebbe alla seconda, cioè le lezioni di 9, 17, 25 e 37, dette non errori ma « lezioni proprie », e tuttavia erronee se adibite come prova d'un ramo relativamente alto della classificazione. Ora, almeno 25 (*nanti* contro *anzi*) offre una variante, per quanto in sostanza formale, giustamente accolta nel testo dal Panvini, e pertanto sprovvista di valore probatorio. Che cosa rimane? 37 (*molto* contro *c'assai*) è del tutto indifferente; ma in 17 la lezione organica è proprio quella di VCh , quando si legga a dovere tutto il passo, riferendo il verso apò koinoŷ anche alla *Mercede* (« *Crudele e spietata Seria per me Pietate Encontr'a sua natura, ... E Merzede adirata, Piena d'impietate* », LPV^2 « e contra » o « -o »); e a maggior ragione buona è solo la lezione di VCh in 9 (« *Che dico, oï me lasso? Spero in trovar merzede?* »), rimpetto all'inconsistente degli altri (« *E dico: - Oï me lasso, Spero ,, ?* »), tanto inconsistente che P s'induce a ritoccarla (« *E di ciò, oï lasso, Spero ,, ?* »). Il Monteverdi, che fonda essenzialmente il

suo stemma su una ricostruita fenomenologia delle rubriche, confina in nota i suoi saggi di « divergenze di lezione », e solo il testo adottato nella sua edizione ci illumina (dato pure che non si tratti di casi indifferenti ove abbia operato una scelta personale o, come tecnicamente si dice, il *judicium*) del valore o disvalore da lui attribuito volta per volta alle parti in causa: ne risulta che di fatto il Monteverdi ha dato anch'egli torto a *LPV*² per 5 e 25 e a *VCh* per 9, 17 e 37. Cosa ben singolare, il Vitale, che dal suo assunto sarebbe obbligato a fornire una mera riproduzione interpretativa di *V*, per 9 l'abbandona, come se la sua dicitura fosse sprovvista di senso. Retrocedendo nel tempo, gli stessi presunti errori di *VCh* figurano, implicitamente quello di 17, esplicitamente gli altri due, presso la Riera.

Ma ad essi la Riera credeva di poterne aggiungere una serie ben più ricca: 21, 22, 34, 42. Trascuro l'ultimo esempio, fondato su un emendamento arbitrario; ed esamino gli altri, che sono istruttivi. Indubbia è la comune ipermetria in 22 (*là ove*), ma l'indizio di parentela è ben tenue, potendosi trattare di integrazioni indipendenti per *lau* o *lao*, ben atto a dichiarare anche l'*ove* di *V*², prescelto dalla Riera nonostante la situazione bassa nell'albero, e trivializzabile in *a cui*, lezione di *LP* adottata dal Monteverdi, dal Vitale (apparato) e dal Panvini (ma il tipo « la donna a cui » è palesemente *facilior* rispetto al tipo « la parte dove »): non sfugge alla Riera il carattere *facilior* di *a cui*, ma le sfugge l'attributo inerente alla *lectio facilior*, cioè la possibilità poligenetica, talché s'induce a escogitare che la lezione buona in *V*² sia « derivata per contaminazione », cioè per collazione. In 21 la Riera ritiene erroneo, rispetto alla sua ricostruzione (« ch'eo ò cotal vintura »), *deo che o* (*e isolato in V*) *tal* di *VCh* (= *Deo, che o ch'e' ò tal*, mentre *PV*² danno *o deo cotal* = *o Deo, c'ò tal* e *L* isolato *io cotal* = *i'ò cotal*): ma se lezione buona era, anziché una escogitata, la attestata e plausibilissima di *Ch* (a cui risale la *singularis* di *V*), infatti adottata dal Monteverdi, *cotal* apparirà errore dell'ormai bene accertato antenato di *LPV*², alla cui ipometria *L* e l'antigrafo comune a *PV*² avranno recato rimedi diversi; comunque essa è passibile d'una sola concorrente, quella di *Ls* (nel senso precisato sopra), *che o* (= *ò*) *tale*, accolta bensì dal Panvini, ma non provvista certo di maggiori diritti. Infine in 34 (il verso 33 suona, scartate le *lectiones singulares* di *V* e di *L*, « Giorno non ò di posa ») la Riera adotta la lezione di *L*, « se non come

'n mar l'onda » (che in realtà è la successiva di quel canzoniere, poiché la primitiva era, e vi furon poi praticate le espunzioni che senz'altro segno, « sennon comel mare onda »), e stima pertanto errore comune a *V* e *Ch* la lezione « come nel mare l'onda »; automaticamente vengono anche riuniti al solito *P* e *V*² dal *si(c)come* iniziale, anche se il complesso di *P* sia patentemente insostenibile (« sì come'l mare e l'onda »), laddove *V*² ne ha uno plausibile (« siccome nel mar l'onda »), il quale sarebbe dovuto, se s'intende bene (p. 142 in alto), alla solita collazione, ma meglio si penserà a emendamento di quel patente guasto. La scelta della Riera non è del tutto infondata, ma abbisogna di ritocchi radicali: l'argomento che si può invocare in favore di *L* è, per il « se non » iniziale, la *lectio difficilior*, ma di *L* il solo dato autorevole è il primitivo, corretto beninteso nel punto, e nel solo punto, palesemente erroneo ('*l* per '*n*'), che è poi quello che riunisce, una volta di più, *L* con *P* e certo, per quanto s'è argomentato or ora, con la tradizione di *V*²; e contro *nel* di *VCh* e di *V*² non vedo come, dato e non concesso che si tratti di siciliano perfetto, si possa muovere l'obiezione dell'« articolo toscano » (o l'autrice non s'accontenta di *in lu* ed esigerebbe l'*in illu* di Stefano Protonotaro?). Non mi pare facile accettare, col Monteverdi, da cui il Panvini, la lezione di *V*², così basso nell'albero, e codice umanistico probabilmente dedito all'emendazione: non inquieta la riunione, che ne consegue, di *VCh*, ma l'indipendenza di *V*² dai solidamente corrotti *LP*; è bensì vero che anche per il Panvini sarebbe intervenuta collazione con la tradizione di *VCh* (talché la lezione da lui prescelta, benché materialmente tutta in *V*², contamina senza necessità il tipo di *P*, da cui desume l'inizio, e quello di *VCh*, da cui ricava il séguito); ma è poi singolare che il Panvini, il quale rimprovera al Monteverdi di « presentare due testi,, differenti non soltanto per lingua, ma,,, per lezione », accolga nel Testo critico una lezione, quella appunto di *V*², « non,,, passibile di perfetta ritraduzione siciliana », e nella Ritraduzione siciliana s'induca a modificarla « leggermente » (« sì comu'n mari l'unda »). Nessuna obiezione ecdotica di principio solleverebbe in cambio l'accoglimento della lezione di *VCh*, salvo quella, proprio qui sopra invocata, dell'aspetto *difficilior* della *lectio pur singularis* di *L*.

Qual è il sugo di questo lungo discorso? Che gli indizî raccolti (in 22 e 34) a carico della riunione di *VCh*, come pure gli

altri che si vedranno, non sono abbastanza perentorî: di contro al raggruppamento LPV^2 , in cui più strettamente parenti si offrono PV^2 (la « fonte 6 » del Panvini, provata per lui da 31-35 e 41, ma provata non meno, oltre che dal citato 21, da 16 *verria* su 14 — adottata dal Monteverdi per deferire a un collegamento peraltro già esistente —, 19 *e caduta*, 22 *k'eo*, 28 *là (u)nd'*, 36 *pene* e su *pene* = *pen'e* ancora attestato da *L* prima dell'inserzione di *et*, 42 *à pensiero ca di* — i due ultimi vocaboli invertiti in V^2 —, e s'aggiungano 9 — dove *me* manca a *P* e in V^2 è posposto a *lasso* — e 28 *sento perir P*, s. *finir V^2* contro *morir s.* degli altri), non sta necessariamente, a parte *Ls*, un solo testimone, ma forse due distinte voci, *V* e *Ch* (si sa che ciò è eccezionale per *Ch*, per i siciliani solitamente parente di PV^2); e questa ben differenziata quantificazione di parentela è ovvio che imponga, a parità di condizioni (tale è il caso di 37), la preferenza di *VCh* sulla terna rivale.

E' una situazione limpida ed elementare: e così gli editori di testi antichi si trovassero sempre a sbrogliare matasse altrettanto miti! La Riera e, in sua parziale riforma, il Panvini assumono invece un gioco di collazioni che, nella rappresentazione grafica della trasmissione trasversale associata alla verticale, dà un aspetto letteralmente labirintico agli alberi genealogici da loro proposti. Labirinto, sì, ma anche diagramma, tanto quanto i famosi alberi bipartiti di Bédier, della licenza che l'editore trova inconsciamente modo di concedere al suo gusto personale. Tradizione bipartita e collazione nel mestiere che esercitiamo sono esperienze quotidiane: talmente quotidiane che converrà, per l'appunto, contenerle negli stretti limiti della necessità. Vediamo, allora, se abbia fondamento l'addebito mosso al Monteverdi, di aver « perduto di vista alcune contaminazioni molto importanti », o se quella dell'esperto critico non sia stata, al contrario, « docta ignorantia »¹¹.

La prima contaminazione sarebbe dovuta alla « fonte 5 », comune a *VCh* e PV^2 , e provata dall' *o deo*, o meglio (*o*) *deo* (*o* è solo in PV^2), di 21. Se n'è discorso sopra: e qui basterà ribadire che, ove anche si preferisca, col Panvini, la perfettamente indifferente lezione di *Ls*, tutta la restante tradizione è

¹¹ Confesso candidamente di non capire l'altro rilievo fatto ivi stesso (p. 102) dal Panvini al Monteverdi circa i rapporti di *L*, *P* e V^2 . Su questo, del resto ovvio, punto i loro due alberi sono identici (*L*, PV^2).

caratterizzata da *deo*, alterato da *L* con *lectio singularis* (io = *i'* ò, forse attraverso *eo*) per sopperire alla sillaba caduta in *LPV*². L'idea della contaminazione risale alla Riera, anche se ella, come s'è veduto, misurava le lezioni su una sua congettura. E sempre alla Riera spetta l'iniziativa della seconda contaminazione, volta a spiegare come mai *V*², solo questa volta, non partecipi dell'errore di *LP* e si trovi a concordare con *VCh*: la « fonte 7 » del Panvini. La Riera si fondava sul già trattato 22 e su 2, dove la concordanza non è meno illusoria: *V*² avrà ristabilito con ovvio supplemento *d'incarnata* (o di *'ncarnata*) per *incarnata* (*figura*) di *LP* (*Encarnata* in *Bb*), lezione che, attraverso la Giuntina, attrasse la maggioranza degli editori, tranne il Casini, e oggi ancora il Monteverdi, seguito dal Panvini. Caso mai la si volesse davvero adottare, penso che ciò non dovrebbe accadere secondo la divisione in *carnata*, ma intendendo *incarnata figura* quale apposizione dell'oggetto *Pietanza*: che *incarnata* in un solo vocabolo interpretassero i lettori antichi, risulta perentoriamente dal frammento, su cui si tornerà, del Memoriale bolognese 64, « S'eo trovasse incarnata la Pietanza », nonché dall'altro inizio di Cino, X Zaccagnini, « Moviti, Pietate, e va incarnata »¹²; accettata fittiziamente una tal lezione come eventualmente *difficilior*, quella di *VChV*² dovrà apparire una poligenetica trivializzazione; ma io temo che l'abusata etichetta di *lectio difficilior* copra un cospicuo numero di assurdità e balordaggini. Per il Panvini, comunque, diversamente dalla Riera, in 2 e 22 la « fonte 7 » convoglierebbe errori, non lezioni buone; buona sarebbe quella di 34, di cui sopra; errore ancora, e questo incontestabile, ma toscanizzazione e trivializzazione non probatoria, sarebbe in 30, *nel(o)* per il siciliano *'nfra lo* (cf. 6). In questo medesimo verso il Panvini inclinerebbe a scorgere addirittura una terza, per avventura la meno arrischiata delle sue contaminazioni, la quale si sarebbe verificata entro *V*; e ciò perché, mentre il resto della tradizione (compresi *Ch* e il suo parente Magliabechiano, ciò che per una svista di stampa non compare nel suo apparato) legge che *'nfra lo* (ovvero *nel(o)*, come s'è detto or ora) *cor m'ab(b)onda*, *V* e *Bb* hanno che *'nfra 'l (V nel) meo (V mio) cor (V core) abonda*. Va rilevato che non è questa la sola concordanza di *V* con *Ls* in lezione so-

¹² Si ricordi altresì l'inizio di Lapo Gianni « Donna, se 'l prego de la mente mia „, Venisse a voi incarnato davanti A guisa d'una figura pietosa ».

stanzialmente indifferente (trascuro naturalmente *chi laue* o *-i* 57): anche in 8, contro *lo* (o *il*) *meo* (*h*)*umil*(*e*), accolta dalla Riera, essi danno *l'umel* (*V -ile*) *meo*, ospitata dal Monteverdi, da cui il Panvini. Se si trattasse di varianti significative, le testimonianze fin qui reperite, cioè probabilmente quattro, *Ls*, *V*, *Ch* e *LPV*², si ridurrebbero a tre, vale a dire: *LsV*, *Ch* e *LPV*², secondo la soluzione di fatto della Riera (che in 30 sceglie simmetricamente a 8); oppure, secondo la soluzione di fatto del Monteverdi e del Panvini (che in 30 scelgono anch'essi simmetricamente), *Ls*, *V* e *ChLPV*² (a cui carico potrebbe stare eventualmente anche 7 *che* — da cui *se* in *L* — per *ca*). Questo, beninteso, se non fosse intervenuta contaminazione, che francamente è ipotesi da addurre per discrepanze rilevanti (al massimo bisognerebbe ricorrere ad altra fenomenologia della trasmissione laterale, quella della variante in interlineo o in margine); ed entrambi i corni del dilemma non lascerebbero più posto alla possibilità, tenue ma possibilità, del raggruppamento *VCh*. Ma son poi varianti atte a sostenere un tal peso? Si tratta di varianti in sostanza grammaticali (ossia, in senso largo, di forma) afferenti al possessivo (e almeno un'altra sostituzione del possessivo al personale *V* la offre, *meo* 7 per *mi*, *me* in *Ch*)¹³: in 8 par ben probabile che la posposizione del possessivo sia legata all'accentuazione sdrucchiola di *umile*, cioè alla mancata lettura di gallicismo (*umile* alla provenzale); in 30 è presente la nota concorrenza sintattica romanza di possessivo e personale, che in sedi arcaiche, con limite nel rumeno, riesce al trionfo del secondo, e in sedi innovatrici, con limite nel francese, al trionfo del possessivo. E' dunque quanto mai dubbio che *V* e *Bb* ci facciano risalire all'originale, ma è anche dubbio che risultino apparentati; e svanisce, con le due precedenti, anche la terza ipotesi di contaminazione. Minori incontri accidentali sono a tal punto inevitabili che considerarli significativi varrebbe quanto inibirsi ogni possibilità di razionalizzazione dei dati. Così, *L* e *V* coincidono casualmente nella banalizzazione *nol* (tuttavia ammessa dal Monteverdi) per *non* 11; *Bb* e *Ch*, in *diparte* (o *-i*) 36, di cui più avanti.

Sgombrato il terreno dalle complicazioni superflue, è da considerare quale sia il definitivo assetto dei manoscritti altri

¹³ Cf. anche *miei spiriti* in *Ch* 44 contro *spiriti mei* in *V* (*spirto meo* in *Bb*). Noto di passaggio la comune ma troppo triviale ipermetria di *spiriti* in *V* e *Ch*.

da *Ls* entro lo stemma. Esiste insomma la comune « fonte 2 » postulata dal Panvini, sulle orme della Riera ? A parte la presunzione non dimostrabile d'un comune toscaneggiamento iniziale, le prove sono tratte da lezioni di *Bb* (*Ls*) considerate come buone, mentre sono *singulares* o indifferenti o erronee. Indifferenti sono 21, di cui s'è discusso due volte, e 13: (*plu d'omo innamorato* non si può dire *facilior* di *che sia nato* quando a *omo* vada riconosciuto valore pronominale (' ogni '). Altrettanto si ripeta di 41 (*li* contro *no·l*, con doppia negazione e pronome apocopato). Probabilmente erroneo è 36, a più forte ragione 47. In 47 il Panvini accetta da *Bb*, di contro a *tanti* di *VCh*, *manti*: ma segue una consecutiva, e *manti* è evidente anticipo della parola in rima di 51; la fastidiosa ripetizione si eviterebbe soltanto ove in 51 si leggesse *d'amanti* con la prima scrittura di *Bb* (*damanti*, poi diviso in *da manti*), lezione contraddittoria alla seconda persona di 52-3 e strana per la mancanza dell'articolo attualizzante. Quanto a 36, *Bb* fa seguire alla lezione della Giuntina (che è poi, salvo il plurale *pene*, quella di tutt'i manoscritti), « Esci di pene e dal corpo ti parti » (e la porzione sostituita è sottolineata, non cancellata come dicono il Monteverdi, il Vitale e il Panvini), l'altra « e da mi te diparte »: prova addirittura fisica, ben rilevata dal Monteverdi, della duplice fonte; secondo la Riera l'isolato *diparti* di *Ch* sarebbe un relitto della lezione primitiva, e *parti* degli altri un semplice rimedio all'ipermetria risultante, talché la coerenza l'obbligerebbe a postulare, in contraddizione all'ipotesi deduttiva formulata qui sopra (per 8 e 30), e a ogni altra risultanza, riunione (per *dal corpo*) di *ChVLPV*² e riunione subordinata (per *parti*) di *VLPV*²; ma va posto mente alla circostanza che il discorso è rivolto al cuore, così che l'eliminazione del corpo significherebbe erasione d'ogni ricordo del pertrattato bisticcio transalpino fra *cor* (o *cuer*) e *cors*; inoltre *diparti* sopprimerebbe la rima equivoca di *parte* con 32. La Riera, oltre che su 13 (p. 141) e 36 (citato a p. 143), si fondava su 14 ('*nver mi*): sennonché il *per me* degli altri testimoni è suffragato (cf. 16) dal collegamento delle stanze. Il Monteverdi loda bensì le lezioni di *Bb* in 13 e 36; ma saggiamente si astiene da introdurle nel suo testo perché, né si potrebbe dir meglio, « non s'impongono », con carattere di necessità »; e si limita ad adottare la lezione concorrente di *Bb* nella parte siciliana (39, 42, 44, 47 per il solo *di*, 55 — che ricorda, per '*l* di più, il citato 11 —, 70 per

il solo *bene*), s'opponga poi essa a una lezione solida di *VCh* o a due distinte lezioni (per esempio in 47 l'ipometria si realizza diversamente), o addirittura a più, nei due primi versi per cui soccorre ancora la redazione breve. In conclusione: non è stata addotta la prova che i manoscritti diversi da *Ls* siano lachman-nianamente parenti; e la stessa negazione del Panvini che possano intervenire « varianti redazionali » (p. 103) sarà prudente, certo, ma rimane pur sempre apodittica e presuntiva.

E' stata, allora, dimostrata l'esistenza d'un archetipo? E' curioso che di ciò non si sia curato il Panvini, a cui tanto preme l'assenza di varianti redazionali, assenza che infatti gioverebbe a non far di *Ls* un documento erratico. Ora, l'archetipo è automaticamente posto da un emendamento che scarti tutta la tradizione manoscritta. Tale sarebbe a prima vista il *Sento* che in 29 la Riera sostituisce, « non senza incertezza » ma sostituisce, a *Ecco* per ripristinare il collegamento. (Allo stesso scopo asserisce il Vitale, p. 293, che in 28 la Riera abbia surrogato *penare* a *sanare*, surrogazione insensata, che peraltro è inventata di sana pianta). Fa proprio tale emendamento il Panvini; lo loda il Monteverdi, ma obietta validamente che il concatenamento fra le stanze già sussiste: *pena dogliosa* di 29 riecheggia 26, « pena e dogliosa morte », tanto più, soggiunge il Monteverdi, se si legga con la Riera « pena doglios'a morte », conciero poi rinnovato dal Panvini. (E qui, sia detto fra parentesi, mi pare che il Monteverdi conceda troppo. L'assenza di *e* si ha solo in *V*², così basso nell'albero, a evidente correzione di *pene* — così ha *L*, e cf. sopra 36 — non inteso nel suo valore di *pen'e*; anche *P* svolge, come sfugge agli apparati e del Monteverdi e del Panvini, *pene e*, mentre la Giuntina risale a *pena e* e *Bb* abbastanza singolarmente rinnova il *Pene* di *L*. All'argomento puramente metrico, e nemmen lì decisivo, della Riera, che per di più dà *pena* anche a *L* e lo dichiara, manco a dirlo, « per contaminazione », il suo successore crede di potere aggiungere l'altro semantico, che non abbia senso « una dolorosa morte che si rinnova per il poeta »: mentre si tratta proprio d'un tema siciliano, del motivo elaborato dal Notaio in *Madonna, dir vo voglio*, vv. 10-2, e riecheggiato anche di poi). Tuttavia, fosse pur necessaria la congettura della Riera in 29, l'identità di *Bb* alla Giuntina in questo verso non ci assicurerebbe di guasto dell'archetipo, ma solo dell'antenato comune ai testimoni diversi da *Ls*, invano cercato al paragrafo precedente. Altrettanto si dica

della congettura del Panvini per 34 (Ritraduzione siciliana) esaminata più sopra. Ma a carico dell'archetipo (è vero che mancano *LPV*²) sarebbe il *lagna* di 50, se la Riera, lodata ma non imitata su questo punto dal Panvini, avesse ragione di sostituirgli *sagna*: tra l'altro, particolare sfuggito ai recenti editori, *Ch* ha proprio *sagna*, ciò che partorirebbe complicazioni innarrabili, mercé la parentela *LsV*; fortunatamente si tratta d'un'erronea *lectio singularis*, poiché, inconveniente rilevato dal Monteverdi, *sagna* sarebbe in rima, neppure equivoca, ma identica, con 54 (benché transitivo in 54 ed eventualmente neutro in 50, e benché l'isolato *V* dia'*msagna* 54, e ugual verbo in 53). Eppure un indizio serio, sebbene non schiacciante, a carico dell'archetipo, e archetipo che stringerebbe insieme *Ls* e tutti i testimoni non siciliani, credetti io stesso di poter mettere in rilievo altra volta (*Questioni*, p. 392), e non mi sembra aver perso di valore. In 39 i manoscritti divergono radicalmente, pur presentando ognuno lezioni in astratto plausibili: *Bb* « Poi che non pò campare », *V* « che » e *Ch* « poi non pò mai c. », *LV*² « da che non p(u)ò c. » (*L* isolato « iscampare »), *P* « k'eo non poria c. » (e con lui la Giuntina, che però non ha « eo », specifica dell'individuo *P*). Il Monteverdi e il Panvini adottano la lezione di *Bb*, ciò che automaticamente pone parentela (e l'indizio s'aggiungerebbe ai già evidenziati) tra *V* e *Ch* per l'inserzione di *mai*, con ipermetria variamente corretta dai due (il Magliabechiano con un suo sub-errore ha « et poi non mai »), mentre *LPV*² risalgono a un esemplare che avrebbe sostituito « da » al « poi » iniziale (posto quanto sappiamo dell'albero, la soppressione di *da* e l'introduzione di *poria* spettano all'antenato prossimo di *P*, l'introduzione di *eo* a *P*, sì che la lezione composita allestita dalla Riera cucendo questo tardo *poria* al *poi non* di *Ch*, benché lodata dal Panvini, è la peggior soluzione che si possa inventare): non risulterebbero, è bene osservarlo, rapporti comuni ai concorrenti di *Ls*; e occorrerebbe fare i conti con due distinte alterazioni almeno. Ma si potrebbe, come fa il Vitale (peraltro antilachmanniano e legato a *V* per dogmatico scetticismo), optare per *V*, o meglio (poiché la bontà di *V* metterebbe stranamente insieme i manoscritti con « poi », cioè *Ch* e *Ls*) per *Ch*: e si otterrebbero (la presenza di « che » sarebbe troppo ovvia per bastare alla riunione) tre distinte alterazioni della congiunzione causale; benché non sarebbe facile spiegare la sparizione di « mai » come frutto di distinte iniziative di *Ls*

e di *LPV*², altrimenti irrelati, e si rafforzi l'indizio del raggruppamento *VCh*. Infine l'eventuale adozione di *LV*², conservazione del primitivo *LPV*², supporrebbe alterazione in *Ls* («poi»), in *V* («mai») e in *Ch* («mai» e anche «poi»), ma rischierebbe di far presumere in quest'ultimo una confluenza del tipo *V*, e fin qui nulla di male, e del tipo *Ls*. E allora? Se anche con la soluzione più semplice, quella che adotta *Bb*, si ha la piaga di due corruzioni fondamentali nel medesimo luogo, piaga che addirittura s'inciprignisce con le altre ipotesi possibili, vorrà dire che l'incoraggiamento alla corruzione era *in re*: quella che io soglio chiamare la diffrazione di lezione suole alludere a uno stato dell'archetipo. E poiché non si riesce a immaginare una lezione sinonima e *difficilior* delle presenti, resta che esso offrisse, mediante supplementi sostitutivi ed espunzioni, non ben chiari ai copiatori, una lezione plurima, per esempio

poi mai
da che non po campare
.. ..

o qualcosa del genere (una conseguenza di tale ipotesi è naturalmente un'attenuazione dell'indizio a carico della parentela *VCh*).

Coi risultati fin qui acquisiti: esistenza probabile d'un archetipo; discendenza da esso di *Ls*, *V*, *Ch* (ma *VCh* possibilmente parenti non prossimi), *LPV*², procuriamo di tornare sulla questione attributiva. Come si sa, *Ch* assegna la canzone a «Messer Semprebene da Bologna», *V* a un d'altronde ignoto «Ser Nascimbene di Bologna» (che sarà certo, giusta l'interpretazione ormai tradizionale, errore *singularis* per la formula precedente)¹⁴, *L* a «Re Enso», *P* reca la titolatura «Rex Hentius: Semprebonus not. bon.», *V*² la titolatura «Re Enzo et messere Guido Guinigielli». Di *Ls* (posto che di Libro Siciliano si tratti), o insomma della fonte non Giuntina del Barbieri, non sappiamo nulla. Il fatto che egli non segni divergenza attribu-

¹⁴ Naturalmente non servono le notizie d'un Nascimbene raccolte dal CESAREO, *Le origini della poesia lirica e la poesia siciliana sotto gli Svevi*², Palermo 1924, p. 147 n. Con simile tipo di nomi gli scambi sono di ovvia facilità: per quel poco che vale, ricordo che, in obbedienza al suggerimento d'un suo vecchio confratello, Omnebonum si fece, lo racconta il *Chronicon* stesso, chiamare Salimbene. Se dei due Semprebene in lizza lo ZACCAGNINI (*I rimatori bolognesi del sec. XIII*, Milano 1933, pp. 41-4) ebbe ragione di preferire quello della Braina, costui, si veda curiosità, aveva un fratello di nome Nascimpace.

tiva della, giova ripetere, innominata fonte rispetto all'Enzo della Giuntina (la quale, prossima com'è a *P*, ha tutta l'aria di mostrarci in atto una semplificazione cinquecentesca della rubrica doppia) non si può affatto assumere (e non lo fa, per esempio, la Riera) a prova dell'ascrizione a Enzo in quel prezioso testimone: e se la canzone vi era adespota? o se vi recava doppia titolatura (tollerabile al Delminio, in quel secolo, ma indigesta al o ai tecnici dei Giunti)? o se addirittura vi portava un nome sconosciuto al Barbieri, o un'indicazione topografica repugnante alla veste insomma siciliana? Lasciamo dunque il silenzio al suo nulla. L'argomento brutalmente aritmetico in pro di Semprebene, per la sua presenza esclusiva in uno su due (o fors'anche due su tre) dei testimoni validi (*V*, *Ch*) e compartecipata entro il secondo (o terzo) (*P*, di LPV^2) e quello in disfavore di Enzo, in quanto si veda comparire soltanto in uno (appunto LPV^2) dei due (o tre), ma per lo più in compagnia, qui sarebbero sprovvisti del minimo valore, come in genere cede la statistica davanti alla *lectio difficilior*: e *lectio difficilior* è indubbiamente l'attribuzione duplice di PV^2 . Dico duplice e non altrimenti, perché il trinomio è una presentabile ma incertissima ipotesi di lavoro degli eruditi moderni: il nome del Guinizzelli compare soltanto, entro un binomio, in V^2 , e la vicinanza di V^2 a *P* nell'albero farebbe pensare ovviamente che in tempi meno remoti al bolognese oscuro fosse stato sostituito l'illustre (come del resto pensa, ma attraverso un ragionamento stravolto dall'immaginata parentela di V^2 con VCh , la Riera), se non fosse, secondo che già mi accadde di osservare (*Questioni*, p. 393 in n.), che nel codice Delminio la canzone è già accodata alle guinizzelliane, non all'altra di re Enzo, e di conseguenza l'eventuale sostituzione andrebbe ascritta comunque a un suo antenato. Altra ipotesi di lavoro degli eruditi moderni, ancora più plausibile della precedente, ma infine rinchiusa nel perimetro delle mere possibilità, è che l'eliminazione del nome più illustre a vantaggio del meno illustre parli, in *V* e *Ch*, per l'origine comune fin qui adombrata da indizi testuali: se tuttavia le copie fossero state desunte in epoca in cui Semprebene fosse stato noto come il compitore o autore, per dir così, finale del componimento, la semplificazione potrebbe non essere di necessità univoca. In astratto il binomio della rubrica può interpretarsi in più modi: « per ragione di dedica o di tenzone », scrive il Monteverdi, che peraltro propende alla seconda tesi,

quella del Santangelo. E in verità la prima, quella del Monaci, è stata distrutta dal Santangelo, con inconfutabili argomenti dedotti dalla morfologia della rubrica medesima, e si può ormai trascurare. E' per questo sottratta a ogni contestazione la teoria della tenzone? L'egregio proponente, giustamente preoccupato della sparizione delle canzoni sorelle, ha creduto di poterne additare un lacerto nel ricordato frammento del Memoriale 64, che è certo una variazione sul tema, con espressi echi verbali della prima fronte. Ma quel frammento ha lo schema di quattro piedi (o comunque membri strofici) *ABc*, non solo diverso dalla struttura della nostra canzone (stanza di due piedi *abcD* e sirma *effggH*, con due rime irrelate), ma diverso e alieno nel gusto e nella cronologia ideale, e non vedo come si possa aggirare l'obiezione.

Fortunatamente non ha qui vigore il principio « *tertium non datur* ». E la terza ipotesi sarà quella « di una effettiva collaborazione di poeti », della quale rilevava il Monteverdi che « a nessuno, naturalmente, è venuta l'idea ». Idea tutt'altro che assurda, però, non tanto perché si diano esempi moderni di lavoro a quattro mani anche fuori d'un rapporto fisso (è stato studiato di recente quello che riguarda il Porta e il Grossi), quanto perché la pratica era non inaudita nei secoli delle origini. Come interpretare altrimenti, infatti, la rubrica « Guido de' Cavalcanti et Jacopo » che in *Ch* fregia le ballate *I' vidi donne* e *Sol per pietà*? (Jacopo era fratello di Guido e autore di alcuni sonetti). In qualche caso le divergenze d'attribuzione andranno interpretate proprio secondo questo canone: quando, perlomeno, i componimenti disputati offrano varianti redazionali. Tale è il caso della ballata *Guato una donna*, assegnata da *Ch* a Gianni Alfani, ma dall'Escorialense, ridotta alla ripresa e alla prima stanza, inscritta sotto il nome di Giovan da Senno degli Ubaldini: si noti che la redazione lunga dice la danza stata « sette anni pura », in cerca d'uno che la vestisse, e ciò rammenta la definizione di ballata nuda o vestita secondo che di una o più stanze¹⁵, formulata nelle *Prose della volgar lingua*, a opera dunque di quel Bembo che poteva leggere l'Alfani nel

¹⁵ Sono lieto che la soluzione adottata nel testo, e che insegno da anni, trovi il consenso d'un competente quale DOMENICO DE ROBERTIS, *Il canzoniere Escorialense e la tradizione « veneziana » delle rime dello Stil Novo* (*Giornale storico della letteratura italiana*, Supplemento N. 27, Torino 1954), p. 224.

suo testo (affine a *Ch*) poi confluito nella Bartoliniana, mentre l'Uboldini era a sua disposizione, quando non letteralmente nell'Escorialense, nell'edizione veneziana del 1518 (dove però ha perduto ogni attribuzione) che ne è un derivato o un equivalente di derivato. Ora, due redazioni diverse offre la canzone *Come lo giorno*, una in *V* ascritta a Percivalle Doria, un'altra in *Ch*, manifestamente secondaria, assegnata a Semprebene (*Questioni*, p. 384, n. 26); e tale circostanza mi pare di potente ausilio all'ipotesi che ne facesse un collaboratore o rimaneggiatore o rifacitore.

Collaboratore o rimaneggiatore o rifacitore; o, se si preferisce, autore di « variazioni su una canzone di re Enzo ». Passi, mi si concederà: ma in che lingua? forse in siciliano? Lascio che il sicilianeggiare di Semprebene non fa molta più difficoltà che il sicilianeggiare di Enzo stesso. Ma di che siciliano si tratta? Torna a buon merito degli studiosi i quali mi hanno fatto l'onore di lasciarmi conversare con loro, avere accentuato il carattere insomma artificiale di questa lingua, ricca di troncamenti, più che in Stefano Protonotaro, e provvista perfino di articolo e pronomi apocopati. Nella sua ricostruzione siciliana il Panvini non ha esitato a fare alla grafia del Barbieri maggior credito che il Debenedetti, ammettendo una penetrazione provenzaleggiante o latineggiante del sistema di cinque vocali protoniche entro il locale di tre (*e* accanto a *i*, *o* accanto a *u*), e addirittura il doppiante *pir* / *per*¹⁶. Ma c'è di più: nel primo verso della quarta stanza (43) figura un *quei* (così *Bb* e *Ch*, *quelli* monosillabo *V*), tanto poco siciliano che il Monteverdi finisce per sostituirgli *li* (errore dell'archetipo, dunque?), mentre il Panvini lo accoglie, al pari della Riera, traducendolo però in un *qui* che egli crede umbro-bolognese, mentre *qui(i)*, con le sue varianti, veneta -*g*, umbra -*gl'*, è di tutte le regioni che associno la metaforesi all'assorbimento di -*i* entro *l* palatalizzato. Non insisto sul fatto che tale forma si annidi proprio nel primo verso della porzione esclusiva alla redazione lunga, perché non sono punto sicuro che l'interruzione di *LPV*² abbia carattere significativo; ma non mi sentirei alieno dal ravvisare in quell'ibridazione l'opera della stessa mano che nella redazione

¹⁶ Ma *Bb* qui non ha un solo esempio di *pir*. L'unico che risulterebbe dalla stampa De Bartholomaeis (69, non 60 dove lo mette il Panvini) è una svista dell'editore (cf. Poscritto).

Ch di *Come lo giorno* introdusse la rima di *vela* con *spera*, e pari grossolanità sarei disposto a riconoscere al plurale *spiriti*, con verbo al singolare, in 44, cioè subito dietro a *quei*, se lo *spirito* di *Bb*, probabile raddrizzamento, non si potesse anche intendere quale buono e originale di contro a un comune errore di *V* e *Ch*. Con l'ipotesi che qui si affaccia, il carattere interregionale, per usare un termine del Devoto, da assegnare al siciliano illustre riceve una conferma, forse non indispensabile, ma certamente gradita. Mi è caro presentarla in una silloge intesa a onorare uno studioso isolano.

GIANFRANCO CONTINI

POSCRITTO

Poiché la trascrizione De Bartholomaeis dalle carte Barbieri (manoscritto B. 3467 dell'Archiginnasio di Bologna, cc. 54^r-55^r) non va esente da inesattezze, e d'altra parte né la Riera (ricorsa a una collazione del Cesareo) né il Monteverdi (ricorso a una collazione del Parducci) né il Vitale né il Panvini hanno avuto modo di rivedere direttamente il manoscritto, col risultato di discrepanze negli apparati che lasciano incerto il lettore, ho stimato opportuno dar qui di séguito una collazione condotta su ottime fotografie procuratemi dalla premura di Raffaele Spongano (tra parentesi il testo De Bartholomaeis). Accenti e apostrofi provengono tutti dall'editore moderno, e solo occasionalmente la punteggiatura coincide con l'originale. Prescindendo da ciò, si ottiene (correggo anche la numerazione della stampa, sbagliata da 57 in giù): 2 *Encarnata* (*En carnata*); 3 *cheggeria* (*chieggeria*); 14 *ken uer mi* (*k'usarmi* con punto interrogativo); 25 *Anti me se* (*Ansi me ne*); 28 *La ond io* (*Laond'io*); 30 *Ken fral* (*K'enfra'l*); 32 *cha* (*che*), *de ue sopercla* (*deve soperchia*); 36 la parte in tondo è sottolineata; 30 *Poi che* (*Poiché*); 41 *saueni* (*soveni*); 45 a *pene* segue virgola; 49 *caluri* (*coluri*); 51 *Hor* con iniziale cancellata (*Or*), *damanti* poi diviso da *manti* (*da manti*); 57 *chi laui o l auì* (*ch'ill'àvi*); 58 *Dalciri me* (*D'alcirim'e*); 60 *timenza chazu* (*timanza ch'azo*); 62 *chi* (*che*); 65 id.; 66 *noglia* (*voglia*); 67 *sillanda o sill anda* (*si ll'ardor*); 69 *Per* (*Pir*).

UN VERSO DI GIACOMINO PUGLIESE,
LE SORTI DEL VERBO *DOVERE*,
E LE FORME ATONE DEL VERBO *AVERE*

Quando, or sono molti anni, ancora studente liceale, mi accadde di leggere la prima volta in un'antologia scolastica la canzone di Giacomino Pugliese *La dolce ciera piagente*, giunto ai versi 13-14 che dicono:

Messer, se venite a gire,
non facciate adimoranza.....

ebbi subito l'impressione che al v. 13 doveva esserci un errore. A quell'epoca, naturalmente, nulla sapevo di critica del testo, di varietà di lezioni, di congetture, per non dire di storia della lingua e di grammatica storica. Ma, con tutto il riverenziale rispetto che a quell'età si suol nutrire per il « libro stampato », quel *venite a gire*, cioè « venite ad andare », mi sembrava troppo forte, e anche nella lingua della nostra poesia delle origini, in cui non eran poche le cose che mi apparivano difficili e inconsuete, mi pareva una vera contraddizione: va bene un « venite a fare » o un « venite a dire » o qualsiasi altra frase del genere, ma un « venite ad andare » proprio no ! Tanto più che quei due versi nel contesto della canzone potevano significare solo: « se voi dovete partire, se proprio non potete evitarlo, almeno non fate troppo lunga dimora, non prolungate troppo la vostra lontananza », in cui l'idea di « venire » è del tutto estranea e fuori luogo.

Alzando gli occhi, perplesso, dalla pagina, e ripetendo fra me quel verso, ecco che nell'orecchio esso mi si accomodò subito quasi da sè:

...se ve n'ate a gire.....

giusto come nel mio siciliano *se vi n'at'a-gghiri...* « se ve ne avete ad andare », appunto nel significato richiesto dal contesto: « se ve ne dovete andare ». Da allora, ogni volta che mi

è capitato di rileggere quel passo, mentalmente l'ho sempre emendato a quel modo. Più tardi, avendo cominciato ad occuparmi di proposito di dialetti italiani, ho creduto di ritrovare qua e là delle buone ragioni a sostegno di quella prima e istintiva supposizione; e alcuni insigni filologi, a cui negli ultimi tempi ho avuto occasione di accennarne, se ne sono mostrati pienamente convinti.

Eccomi, dunque, ad esporre alcune delle considerazioni che rendono probabile la congettura sopra formulata.

* * *

Il verso 13, così come è dato dai più autorevoli editori moderni, *Messer, se venite a gire*, non si legge in nessuno dei tre manoscritti che ci tramandano la canzone. Nel Vat. Lat. 3793 (A) si legge, infatti, *messer, seveni a gire...*, mentre nel Palat. 418 (C) e nel Chig. L. VIII 305 (D) si ha *messere, se venite a gire...* La lezione di A, per il contrasto fra il singolare *veni* e il plurale *facciate* del verso successivo, non può essere accolta, anche perchè ci darebbe un settenario invece di un ottonario, per cui *veni* deve essere considerato un errore al posto del *venite* datoci da C e D; nei quali, al contrario, il verso è ipermetro per la presenza di *messere* al posto della forma tronca *messer*, tramandataci, invece, da A. Dal confronto delle due lezioni, perciò, si ricostruisce appunto il testo accettato dagli editori più recenti.

Ai nostri fini si potrebbe anche cercare di attribuire un qualche valore indiziario alla forma *seveni* di A, scorgendo in questo, che è un palese errore, una traccia di esitazione del copista, il quale, di fronte a una forma *venate a gire* = *ve n'ate a gire* che poteva trovarsi nell'esemplare a sua disposizione, e che gli sarà sembrata oscura e incomprensibile, si sarebbe rifugiato in quel *se veni*, che tuttavia non risolveva nulla. Ma probabilmente questa è una sottigliezza non necessaria, e la forma *seveni* sarà da intendere meglio come una pura svista per *se venite*, che doveva già essersi introdotto precedentemente nella tradizione del testo, e che, nonostante la stranezza della locuzione *venite a gire*, era pur sempre un arrangiamento tollerabile dell'inconsueto *venate a gire* che io credo di poter attribuire all'originale.

Quel che, invece, mi pare certo, è che *venite* qui è impossibile per l'assurdità stessa della locuzione *venite a gire*, di cui

non esiste, che io sappia, alcun altro esempio, e per il contesto della canzone, il cui senso richiede imperiosamente un « dove-te » o un « siete costretto ». Nulla nella scena rievocata nella seconda e terza stanza della canzone lascia supporre che il poeta giungesse allora, venisse da un altro luogo, per ripartire subito dopo, come occorrerebbe intendere se a *venite* si volesse attribuire il suo senso proprio; direi anzi che una tale macchinosa supposizione, imposta dall'interpretazione letterale di *venite*, è in netto contrasto con l'intera situazione ivi delineata. Se l'appassionato incontro rievocato a principio della seconda stanza fosse stato una breve parentesi fra il ritorno del poeta e una sua nuova imminente partenza, la donna, in un certo senso già avvezza alla lontananza dell'amante, non avrebbe avuto sufficienti ragioni di rimproverarlo, *chè non esti bona usanza - lassar l'amor e partire*; e i sospiri e le lagrime che nella terza stanza accompagnano il distacco, quel cercare di prolungare per qualche attimo ancora l'ultimo colloquio, che ben s'adattano a una prima spartenza dopo un lungo periodo di felice amore corrisposto, avrebbero in tal caso un qualche cosa di lezioso o per lo meno di esagerato. Ben diversa da quella rappresentata nella canzone sarebbe stata la particolarissima situazione psicologica di un breve incontro fra due periodi di separazione, quando la gioia di ritrovarsi è esasperata e insieme avvelenata dalla consapevolezza della brevità dell'incontro e dell'ineluttabilità di un nuovo distacco; e un poeta della vivacità e sensibilità di Giacomino non avrebbe mancato di coglierla e di renderla adeguatamente.

Il vero significato della canzone è ben diverso, e, nella forma in cui è stato indicato convincentemente dalla Santangelo¹, si può ritenere ormai definitivamente acquisito. La seconda stanza rievoca, infatti, l'ultimo incontro e l'addio fra la donna e il poeta costretto a partire: lei, che quasi non sa ancora convincersi dell'ineluttabilità dell'imminente partenza, prega l'amante affinché almeno faccia di tutto per abbreviare il tempo della sua assenza: *non facciate adimoranza*. La terza stanza descrive poi il momento culminante del distacco.

Questa rievocazione è incastonata fra la prima e la quarta stanza, in cui il poeta, già di ritorno dal suo viaggio, pregusta quasi la dolcezza di un nuovo imminente convegno dopo la

¹ M. SANTANGELO, *Le poesie di Giacomino Pugliese*, Palermo, 1937; p. 91-92.

lunga separazione. L'analisi dei tempi dei verbi fatta ottimamente dalla Santangelo, con i presenti della prima e quarta stanza contrapposti ai passati della seconda e terza, non può lasciare dubbii.

Il poeta è già tornato. Durante la sua assenza egli non ha dimenticato la sua donna:

Eo non fúivi sì lontano,
che lo meo amor v'ubriasse.

Adesso la rivede, e già questo basta a far sì che l'amore, causa di pene e di tormenti durante la lontananza, torni ad essere fonte di gioia e di allegrezza:

Quando vïo venir l'aulente,
infra le donne apariri,
lo cor mi trae di martiri
e ralegrami la mente.

Che questi quattro versi, gli ultimi della canzone, riprendano la situazione della prima stanza è sottolineato dal tornare, non certo casuale, delle stesse parole già adoperate nel verso 3: *lo cor m' allegra e la mente*.

Mi sembra ovvio pensare che la gioia che pervade il poeta nasca dalla certezza di un nuovo imminente incontro, la cui attesa, ormai breve, anzichè farlo soffrire come quand'egli era lontano, accresce il suo desiderio, facendogli assaporare in anticipo quanto egli da tale convegno si ripromette. Non mi par dubbio che *ancor* del verso 8 (*ancor l'astetto e desio*) debba intendersi nel senso di « ancora una volta », « di nuovo »², chè altrimenti non potrebbe esprimere se non la delusione di un'attesa e di un desiderio che ancora non si realizza, e ciò sarebbe in contrasto col tono gioioso, seppur contenuto, dell'inizio della stanza e della canzone; il poeta, infatti, non avrebbe avuto certo molto da rallegrarsi se, dopo aver già tanto atteso durante la sua assenza, avesse dovuto ancora aspettare e desiderare chissà per quanto tempo: tanto più che non si trattava che di riavere quanto egli dalla sua donna nel passato aveva già avuto.

Se quest'interpretazione coglie nel segno, mi sembrerebbe opportuno un piccolo ritocco all'interpunzione adottata dagli

² La SANTANGELO, *l. c.*, p. 91, nella « interpretazione » ripete semplicemente « ancora », ma nella « nota interpretativa », *ib.*, spiega « ancora una volta ».

ultimi editori nella prima stanza. Questa è data dalla Santangelo³ nella seguente forma:

La dolce ciera piagente
e li amorosi sembianti
lo cor m'allegra e la mente
quando mi pare davanti,
sì volentieri la vio
† quella cui eo amai;
la bocca ch'eo baciai
ancor l'astetto e disio !

Ma i versi 6 e 7 mi sembrano troppo legati tra di loro dai due passati remoti in rima perchè possano essere scissi l'uno dall'altro e mandati il primo col periodo precedente e il secondo con quello seguente. Anche il fatto che in A i due versi si siano scambiati il posto sembra indicare che erano intesi come facenti parte dello stesso periodo. Inoltre, quell'aspettare e desiderare riferito solo alla bocca della donna, così come impone l'interpunzione adottata, mi pare piuttosto strano, tanto più che, a giudicare dal ricordo che esso evoca di precedenti incontri come quello descritto a principio della stanza seguente, il poeta aveva ragione di attendersi qualche cosa di più.

Nulla vieta che il primo periodo possa farsi finire alla fine del verso 5, mettendo dopo *vio* punto o due punti; così il verso 5 completerebbe unitariamente il pensiero dei primi quattro versi, spiegando quasi il motivo dell'allegrezza espressa nel verso 3, mentre il verso 6 resterebbe unito col verso 7 e dipenderebbe insieme ad esso dai verbi del verso 8, con una specie di parallelismo in cui i due verbi riprendano i due versi precedenti, come se fosse: « di nuovo aspetto quella che io amai, e desidero la bocca ch'io baciai ». Mi pare che in tal modo tutta la chiusa della stanza acquisterebbe maggiore pienezza ed efficacia, sia perchè sarebbe eliminata la strana limitazione della desiosa attesa del poeta alla sola bocca della sua donna, sia per la maggiore forza espressiva che deriverebbe dall'incalzare dei due versi in rima, col verso 7 che riprende e precisa in un particolare saliente il verso che precede, sia infine per il più ampio respiro che il periodo ritmico, un po' asfittico così chiu-

³ M. SANTANGELO, *l. c.*, p. 89. La punteggiatura della Santangelo è seguita, ad es., da C. GUERRIERI CROCETTI, *La Magna Curia*, 1947; p. 209; d'altronde anche il testo adottato dal Guerrieri Crocetti non offre variazioni di rilievo.

so nel breve ambito di un distico, verrebbe in tal modo ad assumere ⁴.

In tal caso si aprirebbe anche una nuova via a una ragionevole congettura intesa a ridurre alla giusta misura dell'ottario il verso 6, considerato acefalo dalla Santangelo, e per il quale non condividerei l'emendamento proposto in nota dal Guerrieri Crocetti, che pensava alla possibilità di supporre fra *eo* e *amai* un *tanto* (*quella cui eo tanto amai*) che, oltre tutto, romperebbe l'evidente parallelismo di struttura fra il verso 6 e il verso 7. Si potrebbe, infatti, integrare il verso 6 con un *or* all'inizio (*or quella cui eo amai,...*), il quale, anticipando le forme di presente (*astetto e disio*) del verso 8, e sottolineandone così l'opposizione a quelle di passato (*amai e basciai*) dei versi 6 e 7, metterebbe in maggiore rilievo la gioia e l'ansia con cui il poeta vedeva avvicinarsi il momento in cui quel passato sarebbe divenuto di nuovo presente, e costituirebbe anche una specie di ripresa ritmica tanto di *cor* dell'inizio del verso 3 quanto di *ancor* dell'inizio del verso 8. Il senso sarebbe: « Quando mi appare davanti il dolce volto della mia donna, esso mi riempie di gioia il cuore e la mente, tanto è il piacere che provo nel vederla. E ora (che son tornato) quella che già amai, la bocca che altre volte già baciai, l'aspetto di nuovo con ansia desiosa ⁵.

⁴ Strana mi pare la punteggiatura adottata dal VITALE (*Poeti della prima Scuola*; p. 278), il quale, avendo conservato l'ordine che i versi 6-7 hanno in A, a cui gli altri editori hanno preferito quello degli altri due mss., tuttavia mette punto alla fine del verso 4 e punto e virgola dopo il verso 6, che in A è *la boca ch'io basciai*, con la conseguenza di lasciare in sospenso il periodo cominciante col *sì* del verso 5, di spezzettare il finale della stanza in due monconi faticosi e di troppo breve respiro, e di far vedere al poeta, di tutta la sua donna, la bocca sola.

⁵ Per quanto riguarda il testo della canzone, vorrei ancora, incidentalmente, richiamare l'attenzione sul passato remoto del verso 10, *ciercai*, in rima con quello del verso 12, *dimandai*, ma con diverso valore, chè il primo è di 1^a persona, mentre l'altro è certamente di 3^a persona: un *dimandai* col valore di *dimandò* mi pare, infatti, difficilmente giustificabile. Queste forme in *-ai* soto date da A, mentre C e D hanno *toccao* (e *tocchao*) e *madomandao*, dove è normale il secondo, ma fa difficoltà il primo. In questo dilemma, dovendo scegliere tra le forme tramandateci dai mss., opterei per quelle in *-ao*, giustificabili, sia pure con difficoltà, senza ricorrere alla troppo comoda estensione analogica della desinenza di 1^a persona a quella di 3^a, e viceversa. La forma *toccao* per *toccai* è ricordata anche dal ROHLFS, *Histor. Gramm. d. ital. Sprache*, § 568, II, p. 361, e deve trattarsi proprio del nostro caso anche se Giacomino non è espressamente citato. Il Rohlfs ritiene *toccao* analogico sulle forme parallele di terza coniugazione del tipo *partio* = *partii*, che sono più frequenti, e spiega poi queste (§ 571, p. 366) appunto come

* * *

Checchè ne sia di tutto ciò, torniamo al punto di partenza, dove abbiamo visto che il *venite* del verso 13 non può essere preso alla lettera supponendo che il poeta sia stato assente già una prima volta, e adesso, dopo esser tornato, stia per ripartire di nuovo. Resta ancora da aggiungere che una simile interpretazione è esclusa decisamente dal verso 14 *non facciate adimoranza*, che non può significare altro che « non indugiate troppo ! ». Se a *venite* si volesse dare il significato proprio del verbo, che qui dovrebbe essere quello di « tornate », ne verrebbe fuori un discorso di questo genere: « Se voi tornate per ripartirvene subito, non indugiate », discorso che, in altri termini, si dovrebbe press'a poco tradurre così: « Messere, voi mi avete lasciata sola una prima volta; adesso che finalmente siete tornato (*venite*), volete o dovete ripartire subito; allora, se venite per andarvene di nuovo (*venite a gire*), perchè indugiate ? (*non facciate adimoranza*): andate pure, chè non

estensioni della desinenza della 3^a alla 1^a persona. Ammettendo una simile ipotesi anche *dimandai* per *dimandò* non offre più alcuna difficoltà: ma mi sembra una spiegazione che spiega poco o nulla. Forme come *partio* = « io partii », anzichè dovute a scambio della desinenza di 1^a e 3^a pers. sing., possono essere spiegate per il saldarsi del pronome personale *io* all'antica forma *partii* o *partì*, fenomeno notissimo e abbastanza diffuso soprattutto nei dialetti meridionali. Sullo schema *partire* : *partio* (per *partii*) da *toccare* poteva ben farsi un *toccào* (per *toccài*, o *ciercài*). Se Dante adoperò un *partio* per *partii* in prosa, a Giacomino ben si potrebbe concedere un *toccào* < **toccàio* per *toccài*.

Ma anche questa non è certo la soluzione ideale: come pensare che Giacomino, dopo avere scritto al verso 6 e 7 *amai* e *basciai*, per schiavitù di rima se ne venga fuori dopo appena due versi con un *toccào* (o *ciercào*) con lo stesso valore morfologico ?

Fra tanti dubbii, come « ultima ratio » si potrebbe pensare anche alla soluzione più radicale, di ritenere, cioè, storpiati tanto *ciercai* e *dimandai*, quanto *toccao* e *dimandao*, e sostituire ad essi semplicemente *ciercava* e *dimandava*, cioè le forme di imperfetto, che sono le uniche in cui la desinenza di 1^a e di 3^a pers. sing. coincidano, senza andare ad arzigogolare complicate giustificazioni di forme strane e inconsuete. A provocare la sostituzione di *ciercava* con *ciercai* bastava la presenza di *amai* e *basciai* della stanza precedente, e la prima poi si trascinava dietro di necessità anche *dimandava*. Fra l'altro, il valore durativo dell'imperfetto rappresenta assai meglio del passato remoto l'azione di cui si parla al verso 10.

Deigna di considerazione mi sembra, poi, a prescindere dalla desinenza, la forma *madomandao* di C e D, che ci darebbe un *adomandao* (o *adomandava*, o *adimandava*): forma che rispetto a *dimandai* di A è insieme « lectio difficilior », forma più siciliana, e infine in simmetria con *adimoranza* del verso 14.

è questo il modo di comportarsi, *chè non esti bona usanza - lassar l'amore e partire*.

L'assurdità di una simile interpretazione nel contesto della canzone non merita neanche di esser rilevata. Perciò il significato di *venite* non può essere quello proprio, ed è indispensabile pensare a un « dovete », come, infatti, hanno interpretato i commentatori, fra i quali mi limiterò a citare la Santangelo che intende « se dovete andar via da me, almeno non tardate a tornare », e il Guerrieri Crocetti che così ha parafrasato i due versi: « se dovete andarvene, almeno non indugiate a tornare ». Ma *venire a* + infinito non ha mai il significato di « dovere », di « esser costretto a... »: nessun esempio, che io sappia, ne è stato mai trovato, per cui *venite a gire* è forma inammissibile, e deve essere emendato. E poichè l'emendamento, oltre ad adattarsi al contesto, deve metterci in condizione di comprendere come il *se venite* di C e D, che verisimilmente sta alla base anche del *seveni* di A, abbia potuto introdursi nel testo, l'unica espressione che ci dia il significato di « dovere, esser costretto a... », e che insieme possa giustificare la lezione dei mss., è, se non erro, quella che qui si propone: *ve n'ate a gire*, cioè una forma del noto costrutto di *avere a* + infinito, che esprime appunto l'idea di necessità, e in cui *ate* equivale ad *avete*, di cui è la forma atona.

Che un *ve n'ate*, presumibilmente scritto *venate*, potesse riuscire ostico a un menante, non è cosa che possa sorprendere; egli dovette considerarlo un errore la cui correzione gli si offriva quasi da sè nella forma *venite*, che in tante frasi è infatti seguita da *a* + infinito: solo che il suo significato è del tutto diverso da quello richiesto qui dal contesto.

La costruzione di *avere a* + infinito è ben nota e antica in italiano perchè qui occorra soffermarsi a documentarla⁶; essa, tuttavia, è affiancata da quella parallela *avere da* + infinito, oggi forse più frequente⁷; allo stesso modo il francese ha *avoir*

⁶ Cfr. ad es. il TOMMASEO-BELLINI, s. v. « avere », I, N. 19, p. 776, e G. MANUZZI, *Vocabolario della lingua italiana*, s. v. « avere », §§ 7, 8, 10. Almeno un esempio ne ho trovato nei *Nuovi testi fiorentini* editi da A. CASTELLANI, Firenze, 1952; II, p. 542, *Libro di Lapo Riccomanni*, 152, 5: e fece l'uno a l'atro coe (= ciò) ch'ebbero a fare...

⁷ Una statistica del prevalere delle due forme nelle diverse epoche della letteratura italiana e nelle diverse aree dialettali italiane, che io sappia, non è stata ancora fatta. Anche il rapporto che intercorre tra *a* e *da* nei due tipi concorrenti non si può considerare ancora definitivamente chiarito. Il ROHLFS, *Histor. Gramm.*

à..., e sul francese sono ricalcati presumibilmente gli analoghi costrutti delle lingue germaniche come *ich habe zu sagen* del tedesco, *i have to face* dell'inglese, mentre nello spagnolo e nel portoghese è prevalso, come forma esclusiva, il tipo *haber de...* e *haver de...*, parallelo all'italiano *aver da...*: tanto basta ad assicurare l'alta antichità di questo tipo sintattico. Il significato è dovunque quello di « dovere », ma su vasti territori, in molti casi, attraverso una gamma di sfumature, come « esser necessario, esser conveniente, essere in grado di..., aver facoltà... », si può giungere fino a quello di « potere ».

Ai nostri fini, perciò, resta solo da vedere se una forma come quella da noi proposta, ovvia oggi, e particolarmente nell'Italia Meridionale e in Sicilia, fosse anche dell'uso nell'epoca e nell'ambiente in cui poetava Giacomino, e quale ne fosse il preciso significato. Mi limiterò a citare i seguenti esempi tratti dagli stessi rimatori della Scuola Siciliana. Rinaldo d'Aquino, *Già mai non mi conforto*, vv. 49-52, ha:

50 Le navi so a le celle,
 'm bon or possan andare,
 e la mia amor con elle,
 la giente che v'à andare, ⁸...

dove al verso 52 si deve stampare *che v'à a andare*, poichè si

d. ital. Sprache, § 591, II, p. 385, per spiegare lo scambio di *a* e *da* nelle forme abruzzesi e pugliesi ivi esaminate, che egli intende come futuri ma che rientrano in pieno nel nostro tipo, parla di esigenze di maggiore chiarezza; questa spiegazione richiama quella data già dal MANUZZI (citato nella nota precedente), il quale considera *da* una pura sostituzione di *a* « per sfuggire l'incontro delle vocali ». Mi pare, tuttavia, che il desiderio di evitare l'iato, e ancor più la contrazione delle vocali che si ha ad es. nel siciliano con il conseguente cumularsi di più morfemi in un'unica vocale, se ha potuto costituire una delle spinte a tale scambio, non basti a spiegarlo del tutto, ed esso andrebbe visto nell'insieme dei complessi rapporti istituitisi fra *a* e *da*. Resta anche da esaminare se fra il tipo *avere a...*, e quello *aver da...* non si manifesti anche la tendenza a una differenziazione semantica, che in taluni casi sembra di poter cogliere.

⁸ Seguo il testo del GUERRIERI CROCETTI, *op. cit.*, p. 174; solo metto virgola alla fine del verso 51, chè altrimenti la struttura sintattica non s'intende.

P. S. — Sul punto di licenziare le ultime bozze vedo il nuovo testo proposto da F. A. UGOLINI in *Filologia Romanza*, I, 1, pp. 30-50, dove, tuttavia, il v. 52, che qui ci interessa, non ha subito modificazione. Per altri tentativi di ricostruzione dei vv. 49-51, certamente guasti, si veda anche la nota edizione di O. J. TALLGREN (*Mémoires de la Société néo-philologique de Helsingfors*, VI, 1917), e la recensione a suo tempo fattane da S. SANTANGELO in *Bullettino della Società Dantesca Italiana*, N. S., XXIV, 1917, p. 157; ma della lezione tramandaci per il v. 52 non c'è ragione alcuna di dubitare.

tratta evidentemente del costrutto *vi ha a andare* col valore di « vi deve andare », così come si ha in Guido delle Colonne, *Amore, che lungamente m'a' menato*, vv. 36-37:

Lo sol sta alto e si face lumera
e viva quanto più in alto ha a passare,⁹

come doveva leggersi in C, tramandatoci qui dalla sola Giuntina. Anche nel *Contrasto* di Cielo D'Alcamo si ha al verso 110:

parente ned amico non t'ave a aitare,¹⁰

come giustamente occorre intendere il *t'ave aiotare* del manoscritto¹¹. Il significato è dovunque quello di « dovere ». Il costrutto, poi, è molto frequente negli antichi testi siciliani, per cui mi basterà citare la *Quaedam Profetia*, v. 161: *Adunca, si a muriri - in quista guerra avimu...*¹², e il *Dialagu de Sanctu Gregoriu: non è pichulu peccatu killu lu quale ave a separare da lu regnu de chelu...*¹³, per non tediare il lettore con decine di esempi da altri testi¹⁴.

⁹ Anche qui seguo il GUERRIERI CROCETTI, *op. cit.*, p. 305.

¹⁰ GUERRIERI CROCETTI, *op. cit.*, p. 246.

¹¹ Il ROHLFS, *Hist. Gramm. d. ital. Sprache*, § 590, II, p. 384, a proposito di questa forma, alla quale accosta esempi campani moderni, si mostra esitante se ammettere che la preposizione *a* vi sia stata assorbita nel verbo, soluzione per la quale egli in fondo propende, o se si debba invece pensare a una sopravvivenza del tipo HABEO DICERE senza preposizione, di cui pare si abbiano tracce in esempi italiani settentrionali antichi e moderni. A me pare si tratti di pure insufficienze grafiche, del genere di quelle, numerosissime, che in questo tipo di costrutto mostrano i testi dialettali italiani meridionali e siciliani. Nella maggioranza dei casi la preposizione *a* non si è fusa nella forma del verbo senza lasciar traccia di sé (cfr. la nota 25). Il Rohlfs allinea quest'esempio fra i casi di futuro; in effetti i legami fra il costrutto qui in esame e il futuro sono molto stretti, ma solo nel senso che, dove all'idea di futuro si unisca quella di necessità, i dialetti italiani meridionali tendono a dare a quest'ultima un maggiore rilievo rendendola col nostro costrutto del tipo *ho a dire*, che non per questo cessa dal significare « devo dire » per assumere il significato di un semplice « dirò ». Per poter parlare senz'altro di futuro occorrerebbe che *ho a...* si fosse svuotato del suo contenuto semantico per diventare solo un morfema, cioè un elemento di puro valore formale: il che non è. In questo senso sono da intendere tutti gli esempi dati dal Rohlfs come futuri al § 591 sopra citato.

¹² GUERRIERI CROCETTI, *op. cit.*, p. 161.

¹³ A p. 95, r. 26-27 dell'edizione del SANTANGELO, *Suppl. 2 agli Atti della R. Acc. di Scienze Lettere e Belle Arti di Palermo*, 1933.

¹⁴ Si vedano, ad es., alcuni casi nelle *Poesie siciliane dei sec. XIV e XV*, edite da G. CUSIMANO nella Collezione di testi siciliani diretta da E. Li Gotti, vol. II, ottava III, v. 4; XXI, v. 2; XXXIV, v. 8; LIV, v. 3; LX, v. 4; ecc.

E' vero che nella lingua dei poeti della Scuola Siciliana e nel siciliano scritto di ogni epoca, dai testi più antichi alle liriche dei contemporanei, *dovere* si trova ampiamente adoperato, tanto che per il siciliano moderno il Fulci¹⁵ ne diede addirittura un paradigma completo. Ma basta una semplice occhiata a tale paradigma per scorgere in quelle forme, chiarissima, la derivazione, relativamente recente, dalle rispettive forme dell'italiano. Nè può ingannare l'apparente continuità dell'uso del verbo *dovere* dai primi documenti ad oggi, perchè alla continuità dell'uso non corrisponde la continuità delle forme: fra quelle dell'antico siciliano e quelle del siciliano moderno c'è un iato evidente.

Nell'antico siciliano, infatti, per limitarmi al solo presente, abbiamo le seguenti forme¹⁶: 1^a *diiu* o *digiù*; 2^a *divi* o *digi*; 3^a *divi*; 4^a *divimu*; 5^a *diviti*; 6^a *divinu*¹⁷; il paradigma datoci dal Fulci è invece: *divu*, *divi*, *divi*, *duvemu*, *duviti*, *divinu*. E' evidente che *divu* non è la continuazione diretta del lat. DEBEO e dell'antico *diiu* o *digiù*, ma il toscano *devo*; lo stesso si dica per *duvemu* e *duviti* rispetto a DEBEMUS e DEBETIS e a *divimu* e *diviti* degli antichi testi. Il confronto si potrebbe estendere a tutti gli altri tempi e modi, dove nell'antico siciliano si ha sempre *div-*, mentre nelle forme date dal Fulci, che son quelle del moderno siciliano e, con qualche variante nelle desinenze adattate al sistema flessionale delle singole parlate, quelle che lentamente cominciano a farsi strada anche nel siciliano parlato (sia pur limitate per ora quasi esclusivamente alle forme ibride di italiano sicilianizzato che tende ad affermarsi tra i ceti urbani dei centri maggiori), si trova sempre *duv-*, cioè la semplice sicilianizzazione delle rispettive forme italiane.

La continuità delle forme antiche e di quelle moderne nel siciliano è, dunque, puramente illusoria: le forme moderne del verbo *dovere* sono solo del siciliano scritto e letterario. Il dia-

¹⁵ I. FULCI, *Lezioni filologiche sulla lingua siciliana*, Catania, 1855; p. 147-48.

¹⁶ Anche qui mi limito a rimandare agli spogli del SANTANGELO nel glossario che chiude l'edizione del *Dialogu* sopra citata, e a quelli del CUSIMANO in appendice alle *Poesie siciliane dei sec. XIV e XV* già ricordate alla n. 14, a cui si possono aggiungere quelle di F. BRANCIFORTI nel glossario alle *Regole, costituzioni, confessionali e rituali*, nella stessa collezione.

¹⁷ Nel *Dialogu* solo in P (Bibliot. Naz. di Parigi) e soprattutto in F (Riccardiana di Firenze), dove il toscaneggiamento dei copisti è evidente, appaiono forme come *dovemo* o *deono*.

letto non conosce il verbo *dovere*¹⁸, e per accertarsene basta aprire la carta 1590 dell'AIS; le risposte al quesito « quello che mi dovete dare » sono univoche: tutta la Sicilia risponde compatta e senza esitazione col tipo *m'at'a-ddári*, *m'avìt'a-ddári*, e con essa tutta l'Italia Meridionale a sud di una linea che va « grosso modo » da Ortona sull'Adriatico a Terracina sul Tirreno. Più a nord subentra il tipo *m'avete da dare*, e le forme di *dovere* non compaiono che nel Lazio settentrionale, nell'Umbria, in Toscana, per continuarsi in Liguria e Piemonte, e apparire qua e là nelle altre regioni dell'Italia Settentrionale, non tenendo conto della Sardegna¹⁹.

¹⁸ Cfr. anche BATTISTI e ALESSIO, *Dizionario etimologico italiano*, s. v. « avere »: « Nel nostro Mezzogiorno inde habere sostituisce debere »; v. anche s. v. « dovere ». Tuttavia non mi sembra giustificato postulare per tutta l'Italia Meridionale INDE HABERE invece di HABERE AD sulla base del calabrese *ndaviri* che deve essere di uso limitato se il ROHLFS, *Diz. dial. tre Calabrie*, non lo ha neppure registrato, mentre nella *Hist. Gramm. d. ital. Sprache*, § 541, I, p. 320, lo dà come limitato alla Calabria meridionale e usato solo come verbo principale, che regga direttamente il suo oggetto, e per dirla col Rohlf, « quando non serve come verbo modale », come sarebbe appunto nel caso nostro. Nè per lo stesso calabrese meridionale *ndaviri* si ha alcun indizio di una remota antichità della formazione tale da far postulare addirittura un INDE HABERE che riporterebbe al latino volgare, mentre è assai più probabile che queste forme siano state isolate secondariamente da frasi in cui *nd(i)* « ne » conservava il suo valore proprio.

¹⁹ Indubbiamente le testimonianze di questa carta sono da intendere con molta cautela, perchè la frase del questionario, col suo carattere così specifico, ha fatto affiorare nelle risposte altri tipi come « quello che avanzo, quello che mi spetta, quello che mi viene », ecc., che ovviamente non provano affatto la mancanza di *dovere* in altre locuzioni. Quel che resta di certo è la compattezza dell'area italiana meridionale nella continuazione del tipo *avere a* + infinito.

In Sicilia, escludendo le galloitaliche S. Fratello (817), Fantina (819), Nicosia (836) e Aidone (865), e prescindendo da Baucina (824) dove il soggetto rispose con una forma di 3ª sing. (*m'áv a ddári*) anzichè con la 2ª plur., abbiamo dovunque *m'at a ddári* ad eccezione di Palermo (803) che presenta *m'avìt a ddári* e di Mascalucia (859, tipo catanese) che ha una forma identica. Queste due ultime sono evidentemente « lentoforme » adoperate dall'informatore per maggiore chiarezza di fronte all'inquisitore straniero; in ambedue i casi la forma normalmente in uso è, come in tutto il resto dell'Isola, *m'at'a-ddári*.

Nell'Italia Meridionale, a giudicare dalla carta, le forme piene di *avete*, con tutte le sue varianti, sembrano prevalere di gran lunga sulle forme atone del tipo *at(e)* con le sue varianti *et(e)* e *it(i)*; ma anche per questo particolare, come per i due casi siciliani che ho potuto controllare direttamente, resterebbe da vedere quanti di questi *avìt(i)* o *avìt(e)* non siano appunto « lentoforme », sporadiche di fronte alle forme normali nel tipo *at(e)*.

Meno chiare le deduzioni che consente l'esame delle altre carte in cui questo

Questa constatazione porta di necessità a riesaminare il valore della documentazione dell'antico siciliano. Se, infatti, si volesse supporre che nell'antico siciliano fino ai secoli XIV e XV il verbo *dovere* fosse ancor vivo e vitale, sia pure affiancato, come nell'italiano, al tipo *avere a* + infinito, ci si troverebbe in gravissimo imbarazzo a dover spiegare come quando e perchè esso sia andato in disuso in epoca successiva, come mostra all'evidenza lo stato delle parlate attuali, proprio quando l'influsso dell'italiano, che cominciava a farsi sentire sempre più forte, avrebbe dovuto rafforzarne la vitalità. Senza dire che, a voler considerare la scomparsa di *dovere* nelle parlate della Sicilia come un'innovazione relativamente recente, non si comprenderebbe la grande estensione e compattezza dell'area che va dalla Sicilia a tutta l'Italia Meridionale, in cui *dovere*, fuori dell'uso scritto e letterario, è ugualmente ignoto.

Il fatto è che per i testi antichi siamo nelle stesse condizioni di chi si trovasse a giudicare del siciliano moderno sulla sola scorta della documentazione scritta senza poter fare ricorso all'indagine diretta sul posto e alla testimonianza dei parlanti: chi, in tali condizioni, potrebbe mai immaginare che in realtà il verbo *dovere* non esiste nel siciliano moderno? Solo il controllo diretto ci consente di giudicare rettamente delle forme scritte: di quelle moderne e, di conseguenza, anche di quelle antiche.

tipo compare. Così nella carta 351 «bisogna (restar dentro)» quello che nella carta 1590 era il confine estremo verso nord del tipo *avere a* + infinito coincide «grosso modo», con la linea che delimita l'avanzata verso il sud del tipo *bisogna*, ma a sud di essa il tipo *avere da* + infinito (per cui si veda il ROHLFS, *Hist. Gramm.*, § 591, II, p. 385, già citato alla nota 7) convive col tipo *avere a* + infinito su aree considerevoli, soprattutto sul versante orientale, mentre anche questa volta la Sicilia è compatta nel tipo *avere a* + infinito. Il *biswóna* di Palermo (803) è evidente italianismo, come lo è il *divému* di Calascibetta (845), per non parlare di S. Fratello, Fantina e Aidone, sopra ricordate come galloitaliche.

La carta 667 «bisogna che si vestano» è più uniforme, presentando compatta il tipo *s'anno a* + infinito dalla Sicilia a tutta la Campania e la Puglia, e la convivenza col tipo *s'anno da* + infinito limitata al solo Abruzzo: la forma verbale di 3^a plur. *anu* o *annu*, seguita dalla preposizione *a*, elide, infatti, la vocale finale, ma non è soggetta a fondersi con la preposizione, e non ha bisogno, perciò, di ricorrere a *da*. Questa carta, quindi, presenta un quadro molto simile a quello offertoci da quella 1590, solo che il tipo *bisogna* si è infiltrato in qualche zona un poco più a sud della linea che nella carta 1590 delimita verso nord il tipo *avere a* + infinito. In Sicilia solo S. Fratello e Fantina hanno il tipo *bisogna*, mentre le

Appare, quindi, estremamente probabile che le condizioni dell'antico siciliano non dovessero essere, su questo punto, diverse da quelle del dialetto moderno: anche a quell'epoca le forme di *dovere* dovevano essere ignote al siciliano parlato, e quelle dateci dai testi devono essere considerate solo come latinismi, così come quelle moderne sono degli italianismi. Solamente così si spiega non solo la mancanza di *dovere* dal dialetto moderno, ma anche l'iato fra le forme dei testi antichi e di quelli recenti, determinatosi in conseguenza del decadere del latino e dell'affermarsi dell'italiano nella funzione di modello a cui il siciliano letterario tendeva costantemente ad uniformarsi.

Non sorprende, quindi, la presenza del costrutto *avere a* + infinito col significato di « dovere » nell'antico siciliano e nella lingua dei poeti della Scuola Siciliana, chè anzi dovrebbe sorprendere che esso non sia documentato con maggiore frequenza, dato che era il solo vivo nell'uso parlato²⁰, se non si pensasse al carattere dotto e letterario di quei testi e della lingua che essi ci conservano e all'influsso costante che su di essa esercitava

stesse galloitaliche Aidone e Nicosia presentano il tipo generale *s'àn a* + infinito. La forma palermitana su questa carta manca.

La carta 1391 « bisogna tagliare il fieno » conferma il limite meridionale di *bisogna* dato dalle due carte precedenti, ma a sud di esso presenta su zone ancor più vaste che nella carta 351 la convivenza di *avere a...* con *avere da* + infinito, il quale ultimo appare soprattutto dove i soggetti abbiano adoperato forme di 3^a sing., ad evitare l'incontro e la fusione di *à* verbo e di *a* preposizione. Per la Sicilia si ha uniforme il tipo *avere a* + infinito, con la solita eccezione delle isole galloitaliche.

Una posizione a sè mantengono in tutti questi casi la Calabria e il Salento, che presentano forme in parte diverse, sia per influsso dei costrutti del greco, sia per la presenza di altri tipi.

²⁰ La formazione del tipo *avere* + preposizione + infinito non può essere avvenuta che contemporaneamente a quella di tutti gli altri infiniti cosiddetti « preposizionali », e sullo schema su cui essi furono conati, così come è indicato ad es., dal BOURCIEZ, *Eléments de linguistique romane*, 4^a éd., Paris, 1946; § 120, p. 111 (cfr. anche C. BATTISTI, *Avviamento allo studio del latino volgare*, Bari, 1949; § 178, p. 235), e illustrato dal SORRENTO, *Sintassi romanza*, 2^a ed., Milano, 1950 (soprattutto pp. 232 e 233, ed ivi altra bibliografia): *aggredior ad dicendum* × *aggredior dicere* > **aggredior ad dicere*. Il tipo *ho a dire* < HABEO AD DICERE presuppone quindi, a sua volta, un HABEO DICERE col valore di DEBEO DICERE, che in effetti è sufficientemente attestato già a partire da Varrone e da Cicerone con significato che oscilla fra quello di « essere in grado di dire, poter dire »

il latino, e non solo quello di Virgilio, di Ovidio e di Cicerone, ma anche e soprattutto quello ecclesiastico e curiale ad essa coevo.

* * *

Mostrata, credo esaurientemente, la legittimità del costrutto *avere a* + infinito col valore di « dovere » in Giacomino, resta ancora da spiegare nella nostra congettura la forma *ate* = « avete ». E' anzi presumibile che proprio essa abbia costituito la difficoltà che indusse un copista toscano a mutare in *venite* il *venate* (*ve n'ate*) che noi supponiamo nell'originale.

In realtà una forma del genere, se ho visto bene, non è documentata altrove nei poeti della Scuola Siciliana, e anche

e quello di « dover dire », e che diventa particolarmente frequente, e con significato sempre più nettamente equivalente a *DEBERE*, negli scrittori di epoca posteriore e particolarmente in quelli cristiani (cfr. FORCELLINI, *Lexicon totius latinitatis*, s. v. *habeo*, e la stessa voce nel *Thesaurus*; si veda anche A. ERNOUT et A. MEILLET, *Dictionnaire etymologique de la langue latine*, 3^a éd., Paris, 1951; I, p. 512). Nè va dimenticato che l'origine di *DEBEO* da **DE-HABEO* non si era obliterata alla coscienza dei parlanti almeno fino a Plauto, che poteva scrivere ancora un *DEHIBUISTI*, e probabilmente per molto tempo ancora; questa circostanza non poteva non avere il suo peso nell'agevolare un eventuale rifluire del significato assunto dal derivato *DEBEO* nel verbo semplice *HABEO*.

Se il tipo *HABEO DICERE* nel latino regionale dell'Italia Meridionale e della Sicilia si sia affiancato per qualche tempo al tipo *DEBEO DICERE* e in concorrenza con esso fino a quando riuscì successivamente a soppiantarli, oppure se *HABEO DICERE* vi abbia impedito addirittura il diffondersi e affermarsi di *DEBEO DICERE* fin da quando il latino divenne la lingua parlata di quelle regioni, è questione in cui non è dato raggiungere un vero grado di certezza, e che qui, del resto, ha solo valore marginale.

Allo stesso modo valore marginale, soprattutto ai nostri fini, ha il problema se il costrutto *HABEO DICERE* col valore di *DEBEO DICERE* fosse in latino un calco dal greco, come affermava il FORCELLINI. Così formulata, l'ipotesi del Forcellini è da escludere perchè $\epsilon\chi\omega$ + infinito fin da Omero vale « potere, esser capace », e gli esempi in cui assume il valore di « dovere » sono scarsi e tardi (cfr. LIDDEL - SCOTT, *Greek-english Lexicon*, s. v. $\omega\epsilon\chi$ A. III, p. 750). Ma anche l'adattamento presentato, sia pure in forma dubitativa, da ERNOUT et MEILLET, l. c., secondo cui il latino avrebbe mutuato dal greco il costrutto col significato di « potere » e poi, indipendentemente da esso, avrebbe sviluppato secondariamente il significato di « dovere », non appare molto probabile perchè, fra l'altro, non spiega i rapporti fra i casi in cui il greco presenta anch'esso il significato di « dovere » e quelli del latino, in cui esso diventa prevalente: del resto il latino possedeva per conto suo numerosi infiniti direttamente dipendenti da un verbo perchè per il tipo *HABEO DICERE* occorra pensare a modelli greci.

nei testi di antico siciliano dei secoli XIV e XV non ne conosco esempî, a meno che non siano mascherati anch'essi in deformazioni e adattamenti seriori. Tuttavia un *ete* = « avete » trovo in Jacopone, *Donna del paradiso*, v. 18: *forza mo ve mutate de quel ch'ete parlato*²¹, e nella parafrasi verseggiata del Decalogo in antico bergamasco trovo al v. 80 un *àmo* per « abbiamo »: *asè mali noti e di y àmo dati*²². In ambedue i casi non si tratta, è vero, del nostro costruito, bensì di forme del verbo *avere* adoperato in funzione di « ausiliare » in unione col participio passato: ma nella formazione del cosiddetto passato prossimo e nel nostro costruito l'uso delle forme del verbo *avere* è perfettamente parallelo.

Sovrabbondante addirittura è, invece, la documentazione moderna di questo genere di forme atone sia nella locuzione *avere a* + infinito, sia nella formazione del passato prossimo. Per il siciliano mi limito a ricordare quanto ne scrive il Fulci²³. Prima persona: « per idiotismo plebeo dicesi è²⁴, quando

²¹ MONACI, *Crestomazia italiana dei primi secoli*, Città di Castello, 1912; p. 479. Ignoro i motivi per cui FR. AGENO (*Jacopone da Todi*, Firenze, 1953; p. 399) ha eliminato la forma *ete* preferendole *avete*: *ete*, secondo il ROHLFS (*Hist. Gramm.*, § 541; II, p. 317), è particolarmente diffuso nell'Umbria.

²² MONACI, *op. cit.*, p. 372.

²³ FULCI, *op. cit.*, p. 133-134.

²⁴ Questa forma è soprattutto catanese, ma si estende nelle provincie di Siracusa e Messina, e appare anche altrove. Tuttavia la forma più diffusa nel siciliano è *ha*. L'origine di questa è, scritta anche *hè*, ha dato luogo a molte discussioni. M. HÜLLEN (*Vokalismus des Alt- und Neu-Sicilianischen*, Bonn, 1884; p. 5), che per primo se ne occupò di proposito, trovando la forma *aju*, abbastanza diffusa accanto ad *aju*, spiegò il passaggio di *a* in *e* per influsso della semivocale palatale *-j* che seguiva. Lo SCHNEEGANS (*Laute und Lautentwicklung des sicilianischen Dialectes*, Strassburg, 1888; p. 8-9) respinse quest'interpretazione, perchè in tutti gli altri casi *-j* non mostra di avere esercitato alcun influsso su *á* precedente, e attribuì il passaggio di *a* ad *e* all'uso di *aju* in proclisi, appunto nel costruito *aju a fari* > *aj'a fari*, in cui *aj'a*... veniva a trovarsi in posizione atona; in questa sede, e non in tonica come aveva pensato Hüllen, si sarebbe avuto l'influsso della semivocale che avrebbe mutato *aj'a*... in *ej'a*... Da *ej'a*... si sarebbe fatto *aju* per analogia di *aju*, e dall'altro canto, attraverso *éa*, si sarebbe giunti a *è* (*hè*). La macchinosità di questa spiegazione è evidente, e l'unico punto valido in essa è l'aver messo in rilievo l'importanza della posizione in atonia sintattica per spiegare il diverso trattamento della vocale, come riconobbe il MEYER-LÜBKE (*Italianische Grammatik*, p. 249). Il LAUSBERG (*Die Mundarten Südlukaniens*, Halle, 1939; p. 163, nota 3 al § 357) si meraviglia, invece, di quest'approvazione del Meyer-Lübke, e dichiara la proclisi insufficiente a spiegare questa forma. Egli, avendo constatato che nei dialetti lucani da lui studiati il

è seguito da un gerundio [doveva dire: « da un infinito », come mostra l'esempio], che non ho trovato usato da nessuno scrittore, fuorchè da Salv. Rossi Bonanno... *chè fari e chè diri* = *chi aju a fari e chi aju a diri* ». Seconda persona: « nel [discorso] familiare dicesi *ha'* p. e. *non ha' a jiri* [cioè: *non hâgghiri*] = non hai a andare ». Terza persona: « usiamo pure *ha* p. e. ... *non l'ha dittu*: se però la parola seguente comincia da vocale, sempre *avi* come *l'avi amatu* », la quale ultima osservazione non è vera e non lo era neanche ai tempi del Fulci, che qui, anzichè descrivere le condizioni del dialetto, era mosso da un intento normativo, sconsigliando l'uso di *à* « ha » davanti a parola cominciante per *a-* atona perchè la contrazione che, come vedremo, ne consegue, dava luogo a forme che gli sembravano poco chiare. Prima persona plurale: « nel familiare *amu ... amu avutu ...* ». Seconda persona plurale: « nel passato prossimo nella seconda persona pl. in vece di *aviti* si usa nel discorso familiare *ati ...* ». Per la terza persona plurale non c'è una forma speciale. Si osservi la cura del Fulci nel sottolineare che si trattava di forme « familiari » e « plebee », cioè dell'uso parlato e non di quello letterario, chè anzi gli scrittori siciliani avevano, almeno fino a quell'epoca, posto ogni cura nell'evitarle.

Agli esempi del Fulci faccio seguire, come esempio di una parlata siciliana attuale, le forme del mio ragusano, tanto

verbo *avere*, usato come ausiliare, ha una serie di forme parallele con vocale tonica *é-* invece di *á-*, e che queste sono dovute ad incrocio con la forma *é* dell'ausiliare *essere*, pur con la cautela impostagli dalle scarse informazioni sull'uso dell'ausiliare nelle parlate siciliane, propende a spiegare le forme siciliane con e allo stesso modo. Ma questa spiegazione è impossibile, perchè il siciliano in funzione di ausiliare non conosce che *avere*, e perchè la vocale *e-* vi appare solo nella 1ª pers. sing., e non nella 3ª dove solo poteva cominciare ad esercitarsi l'influsso analogico di *è* del verbo *essere*.

A mio giudizio è (o *ê* o *hé*, comunque si sia scritto o si voglia scrivere) non è altro che la contrazione in atonia di *a + i* nella forma *hai(u)*, sia nel passato prossimo, sia nella locuzione del tipo *hai(u a) fari*, allo stesso modo come si ha *-e-* < *-a + i-* in atonia sintattica, ad es. nella preposizione articolata *ê* = « ai » (« agli, alle ») e in molti casi simili. La forma *eju*, e sue varianti, nasce da *aju*, per influsso di (*h*)*é*, di cui ha preso la vocale, ed è perciò secondaria e posteriore rispetto a (*h*)*ê*, e non viceversa.

nel costrutto *avere a* + infinito = « dovere », quanto nel passato prossimo:

(iu) <i>hâ-ffari</i> ²⁵	« ho a fare »	(iu) <i>ha statu</i> ²⁶	« sono stato »
(tu) <i>hâ-ffari</i>	« hai a fare »	(tu) <i>ha statu</i>	« sei stato »
(idu) <i>hâ-ffari</i>	« ha a fare »	(idu) <i>ha statu</i>	« è stato »
<i>am'a-ffari</i>	« abbiamo a fare »	<i>ama statu</i> ²⁷	« siamo stati »
<i>at'a-ffari</i>	« avete a fare »	<i>ata statu</i>	« siete stati »
<i>han'a-ffari</i>	« hanno a fare »;	<i>hana statu</i>	« sono stati ».

Per valutare esattamente queste forme non bisogna dimenticare che quelle abituali del verbo *avere*, quando è adoperato non come ausiliare, ma come verbo principale, sono nel siciliano comune *hâiu*, *hâi*, *âvi*, *avému*, *avíti*, *hânnu* o *hânu*, che nel ragusano, con la prostesi della semivocale *i-* davanti ad átonica iniziale, e con diversa desinenza alla prima pers. pl., si presentano come *iâiu*, *iâi*, *iâvi*, *avímu* o *aviému*, *avíti*, *iânu*. Anche queste forme si possono, talvolta, sentire tanto nella formazione del passato prossimo quanto nel costrutto *avere a* +

²⁵ Nel costrutto *avere a fare* le forme di plurale, nell'incontro con la preposizione *a*, hanno regolarmente l'elisione. Le forme del singolare, invece, presentano una contrazione delle due vocali: quella a cui era ridotta la forma verbale, e quella costituita dalla preposizione *a*; ne risulta una vocale che si distingue per una maggiore lunghezza relativa, e soprattutto per una particolare intonazione, esattamente uguale a quella che altrove (cfr. G. PICCITTO, *L'articolo determinativo in siciliano*, in *Bollettino del Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani*, II, 1954, soprattutto a p. 337-38) ho descritta nei casi in cui un sostantivo cominciante per *a-* atona sia preceduto dall'articolo determinativo: perciò anche qui, come in quel caso, scrivo *â*.

²⁶ Se il participio passato comincia per *a-*, al singolare si ha la fusione fra *ha* del verbo e *a-* iniziale del participio, anche qui con la fusione delle due vocali, da cui risulta una *â-* più lunga e con la stessa modulazione descritta nella nota precedente per *hâ-ffari*, per cui anche in questo caso si deve scrivere, ad es., *âvutu* = « io ho avuto, tu hai avuto, egli ha avuto ».

²⁷ Nel passato prossimo le forme di plurale nel ragusano terminano tutte, abitualmente, in *-a*, e in questo particolare, recente e di limitata diffusione, è da riconoscere il confluire di varie spinte: l'analogoia con le forme di singolare; l'analogoia con le forme parallele *am'a-ffari*, ecc., in cui *a* è la preposizione; la tendenza all'assimilazione sulla *a-* iniziale, favorita dalla posizione della vocale, che nella forma, considerata come un tutto unico, viene a trovarsi in sede di protonica interna, cioè in una delle sedi tipiche di alterazione del timbro vocalico attraverso una fase di vocale incerta (cfr. G. PICCITTO, *Fonetica del dialetto di Ragusa*, in *L'Italia Dialettale*, XVII, 1941; § 2, p. 21 e § 22,4 p. 63). Tuttavia il siciliano comune ha generalmente *amu*, *ati*, *anu*. Un diverso livellamento analogico si osserva nelle forme ricordate da S. SANTANGELO in *Il primato linguistico dei Siciliani*, *Atti della R. Acc. di Scienze, Lettere e Arti di Palermo*, vol. XX, 1938; nota a p. 20 dell'estratto.

infinito, quando si voglia particolarmente insistere sull'espressione, o si tema quasi di non riuscire abbastanza chiari: sono perciò le forme preferite nell'uso scritto e letterario, anche per evitare le gravi difficoltà ortografiche che le forme parlate presentano.

La diffusione delle forme atone testè descritte è generale in tutta la Sicilia e nell'Italia Meridionale, come appare dalla carta 1590 dell'AIS sopra citata, a cui si possono aggiungere le altre carte citate alla nota 19, e le molte altre in cui compaiono forme di passato prossimo: e basterebbe già la constatazione di un'area così vasta e compatta per desumerne la loro antichità anche se in tale giudizio non concorressero — come concorrono — numerose altre prove.

Il Rohlfs²⁸ trae il toscano à « ha » da una « Schnellsprachform » lat. volg. *a t contrapposta alla « Lentoform » *ave* < HABET, e parallelamente spiega *ai* « hai » da un *a s che naturalmente deve essere considerato anch'esso, anche se egli non lo dice espressamente, come una « allegroforma ». Subito dopo, la forma dialettale *emo* « abbiamo », toscana, corsa, umbra e laziale, viene da lui definita senz'altro una « Kurzform », e lo stesso si deve intendere, ovviamente, per *ete* « avete », come è detto espressamente là dove si parla della formazione del futuro²⁹. Allo stesso modo, come « Kurzformen » sono date le forme italiane settentrionali del tipo lig. *èmu*, piem. *uma*, lomb. *em*, emil. *am*, ecc., con le relative forme di seconda pers. pl., al pari delle forme meridionali *ètə* (Abruzzo), *émo* (Lazio merid.), *amə* (Campania e Lucania), a cui andrebbero aggiunte le forme corrispondenti pugliesi, calabresi e siciliane, e per la seconda pers. pl. *éte* (Umbria merid. e Lazio), *étə* (Abruzzo), *áte* (Campania), *āti* (Calabria), *íti* (Puglia meridionale), *ità* (Campania), a cui andrebbero aggiunte quelle siciliane.

Ma sul valore e sulla funzione di queste « Kurzformen » o « Schnellsprachformen », e sul loro uso in rapporto con le corrispondenti « Lentoformen », che da esse sono state in alcuni casi soppiantate e che più spesso vivono accanto ad esse, nulla è detto nè qui nè altrove³⁰; e lo stesso si dica per *a j o

²⁸ Cfr. G. ROHLFS, *Hist. Gramm.*, § 541; I, p. 316 sgg.

²⁹ Cfr. G. ROHLFS, *ib.*, § 587; I, p. 380.

³⁰ Solo a proposito di è che nel siciliano compare accanto ad *aju*, di cui il ROHLFS lo considera, ancora una volta, una « Kurzform », è detto (p. 319) che esso è adoperato soprattutto (« besonders ») in unione con l'infinito nel senso di « dovere »; ma anche qui resta il dubbio sul preciso significato della limitazione

della prima persona, che il Rohlfs giustamente postula sulla base del toscano *aggio* e del meridionale *aju*, in rapporto ad HABEO > tosc. *abbo*, it. mer. e sic. *ággiu* e *ágghiu*.

Evidentemente queste « Kurzformen » non sono altro che forme atone, sviluppatasi già in epoca molto antica nei casi in cui HABEO fosse usato in funzione di ausiliare nella formazione dei tempi composti o nella locuzione *HABEO AD + infinito, come è dimostrato anche dal coincidere di queste forme con le corrispondenti desinenze del futuro del tipo CANTARE HABEO, in cui appunto le forme di HABEO stanno anch'esse in posizione atona. Ben presto si dovettero avere, perciò, due paradigmi paralleli da HABEO: l'uno tonico, quando *avere* era adoperato in senso proprio, e l'altro atono.

I dialetti meridionali e il siciliano hanno conservato abbastanza fedelmente queste condizioni originarie, facendo alternare, secondo l'uso di *avere* nel periodo, forme toniche e forme atone³¹, e solo nella 2ª sing. e nella 3ª plur., e parzialmente

implicita in quel « besonders ». Una distinzione di *avere* come verbo ausiliare o come verbo indipendente è fatta solo dove si accenna (p. 318) alla prostesi it. sett. di *ghe* (g') nel tipo milan. *go* « ho », e a quella di *nd-* nel calabrese (p. 320), ma in ambedue i casi non è stabilito alcun rapporto con le « Kurzformen ».

³¹ La distinzione si osserva soprattutto nelle parlate attuali, in cui essa è ancora rigorosa, e solo raramente si trovano forme toniche dove sarebbero normali le forme atone, mentre del caso contrario, di forme atone con valore di toniche, non conosco esempi nell'uso parlato. Nell'uso letterario antico e moderno gli scambi tra le due serie sono frequentissimi, a principio in ambedue i sensi, ma a partire dal sec. XIV solo per l'affermarsi delle forme toniche in tutte le posizioni.

Ben a ragione, quindi, il SANTANGELO (*l. c.*) sostenne contro il DEBENEDETTI (*Le canzoni di Stefano Protonotaro*, in *Studj Romanzi*, XXII; § 82, n. 3, p. 43) che *à* del più antico siciliano è forma schietta e non dovuta a « influsso dei dialetti del mezzodì continentale » come il Debenedetti riteneva. Inquadrando il rapporto tra *à* e *avi* dell'antico siciliano nell'insieme della storia delle forme toniche e atone di *avere*, si vede bene che ambedue sono ugualmente antiche e legittime, e cadono le difficoltà espresse, ad es. dal VITALE (*Poeti della prima scuola*; n. 55, p. 64), che, pur non dichiarandolo espressamente, è propenso a considerare *à* come « toscanismo » (ma perchè « toscanismo »? il Debenedetti qui parlava solo dei dialetti meridionali del continente), e perciò propenso ad ammettere un influsso di Guittone su Stefano Protonotaro, che del resto lascerebbe insoluto il problema della presenza di queste forme in poeti anteriori a Stefano. Se *avi* prevale in molti testi del secolo XIV e posteriori, si tratta di una preferenza stilistica per le forme piene, mentre anche in questo particolare i più antichi poeti, come in altri casi (cfr. appresso, p. 23), mostrano una maggiore libertà nelle scelte stilistiche, non rifuggendo da forme dell'uso parlato, bandite più tardi dall'uso scritto.

nella 1^a sing.³², si ebbe una precoce contaminazione fra i due paradigmi, col prevalere delle forme atone, che hanno lasciato sopravvivere, e solo per la 3^a plur., appena poche tracce delle antiche forme toniche³³. Nel toscano, invece, i due paradigmi, quello tonico e quello atono, furono unificati accogliendo le forme toniche della 1^a e 2^a plur. e le atone nelle altre persone, e il nuovo paradigma che ne risultò fu adoperato indifferentemente, qualunque fosse il significato e la funzione di *avere* nella frase. Io non ravviso altra possibile spiegazione che tenga conto della totalità delle forme antiche e moderne dell'italiano e dei suoi dialetti.

L'analogia di DO, DAS, DAT, invocata dal Rohlfs³⁴ per spiegare il sorgere del toscano *ò* « ho », e prima di lui dal Santangelo³⁵ e da altri per spiegare anche *a s e *a t, da sola non basta a chiarire queste forme. HABEO in latino apparteneva a una classe di verbi troppo dissimile da quella di DO e STO perchè potesse senz'altro subirne l'analogia. Affinchè DO e STO potessero esercitare un influsso analogico su HABEO occorreva che si stabilisse almeno un punto di contatto fra i due paradigmi, da cui l'analogia potesse trarre lo spunto per un ulteriore livellamento; ma in normali condizioni fonetiche nè in toscano nè in siciliano nè in altri dialetti italiani poteva determinarsi uno sviluppo di HABEO o di qualche sua forma che lo portasse a coincidere con DO o con qualche sua forma: solo nelle particolari condizioni dell'atonia sintattica, quando HABEO fosse adoperato come puro morfema, potevano nascere *a s, *a t e *a n t, e con esse l'analogia con DAS, DAT, DANT, e come conseguenza *ho* su *do* al posto del diretto continuatore di *a j o³⁶.

³² L'originaria forma tonica della 1^a sing. *ágghiu* e *ággju* è oggi in Sicilia relativamente rara (vive, tuttavia, ad es., in buona parte della Sicilia sudorientale: Modica, Scicli, Noto, ecc.), mentre quasi dovunque è prevalsa l'antica forma atona *aju* che è anche l'unica dell'antico siciliano. Generalizzatosi *áiu* come forma unica dell'uso, ne è derivata secondariamente una nuova forma atona *ha* o (*h*)*é*, così come nella 2^a sing., *hai*, essendosi sostituito in tutto all'antica forma tonica, ha generato a sua volta una nuova forma atona: *ha*.

³³ Cfr. ROHLFS, *Hist. Gramm.*, § 541; specialmente a p. 317 e 319.

³⁴ ROHLFS, *L. c.*; p. 316.

³⁵ S. SANTANGELO, *Il primato...*, nota a p. 20 dell'estratto.

³⁶ Cfr. anche BOURCIEZ, *Éléments*. cit., § 87, b), p. 79, che attribuisce il sorgere delle forme *h a y o, *h a s, *h a t, *h a n t all'uso proclitico, cioè atono, di *avere*; tuttavia successivamente (ad es. § 361, b, p. 438) le chiama semplicemente forme « volgari ».

Il sorgere delle forme atone di HABEO accanto a quelle toniche deve, quindi, essere preromanzo, anteriore all'esercitarsi dell'analogia di DAS, DAT, e anteriore o almeno contemporaneo al processo di formazione del futuro, che nelle sue desinenze mostra già l'intero paradigma atono, ivi comprese la 1^a e 2^a pers. plurale ³⁷.

Ma giusto per queste ultime due forme, e quindi proprio per *àte* o *àti* che qui particolarmente ci interessa, il fatto che esse differiscano quasi dovunque dalle corrispondenti desinenze del futuro, e l'apparente varietà degli esiti che esse presentano nei diversi dialetti italiani, potrebbero indurre a mettere in forse la loro antichità, e far sorgere l'ipotesi che si tratti di formazioni recenti, se non addirittura recentissime, tanto più che esse mancano nel francese e nel provenzale, che, come il toscano, hanno invece generalizzato tutte le altre quattro forme atone, e nello spagnolo e nel portoghese il loro diffondersi è stato considerato ³⁸ come fatto recente. In effetti, permanendo la posizione di atonia sintattica, essa continua a produrre i suoi effetti, e il processo si rinnova: il sic. *ha* o *(h)ê* è forma atona di *aiu*, e non continua certo un **ho* che in siciliano è attestato solo nella desinenza dell'antico futuro ³⁹, e *ha* è la nuova forma atona di *hai*. Dal che si potrebbe esser tentati di pensare che i sic. *amu* e *ati*, con la loro *a-* iniziale in contrapposizione con le vere forme atone antiche conservate nelle desinenze del futuro, *-imu*, *-iti*, siano formazioni recenti nate in atonia da *avému* o *avimu* e da *aviti*, tanto più che i testi di antico siciliano mostrano di ignorare tanto *amu* quanto *ati*, mentre conoscono *hai*, *ha*

³⁷ Non vedo perchè, nella ricostruzione della storia di HABEO, si debba prescindere dalle deduzioni che ci consente la formazione del futuro romanzo, come voleva S. DEBENEDETTI (*op. cit.*, § 82, n. 3, p. 46), che tuttavia non adduce alcuna ragione.

³⁸ BOURCIEZ, *l. c.*, § 361, b, p. 438.

³⁹ Sulla questione del futuro nell'antico siciliano, e in quello moderno, ci sarebbe ancora parecchio da osservare, da aggiungere e da rettificare a quanto finora è stato detto in proposito. Non potendo qui addentrarmi in un esame particolareggiato, mi limiterò a notare che, nonostante la scarsa popolarità che il futuro ebbe fin da epoca antica nella lingua parlata, e nonostante la sua quasi totale assenza dai dialetti attuali dell'Isola, non è affatto provato che la Sicilia non abbia anch'essa partecipato al processo generale di formazione del futuro romanzo; ancor meno provato, e anzi addirittura inverosimile, è che i futuri dell'antico siciliano, frequentissimi, anzichè rappresentare il naturale sviluppo siciliano delle condizioni del latino preromanzo, siano dovuti a imitazione del toscano, al quale, fra l'altro, nell'epoca a cui si riferisce la loro più antica documentazione, mancava ancora il prestigio letterario che potesse imporlo come modello.

e (*h*)*anu* o (*h*)*annu* (*ho*, seppur esistito all'infuori della desinenza del futuro, era stato molto presto soppiantato della forma *aiu* perchè privo dell'appoggio di *do* e *sto* sostituiti da *dúgnu* e *stáiu*).

Tuttavia la difficoltà è più apparente che reale.

Con quanta cautela debba essere accettato il silenzio dell'antico siciliano è mostrato per analogia dalla situazione presentatoci dal Fulci per i tempi suoi e per quelli precedenti, quando egli considera plebee e familiari le forme atone, e ci dichiara che non erano mai state adoperate nella lingua scritta e letteraria. L'antico siciliano era anch'esso una lingua letteraria, e ha evitato queste forme atone come evitava, ad es., le forme ridotte dell'articolo *u*, *a*, *i* che pure erano dell'uso parlato fin da epoca molto antica, come sostituiva il nesso *-nn-* della pronunzia con la grafia latineggiante *-nd-*, ecc., mentre i primi poeti, ancor liberi da una tradizione fissatasi nell'uso, non disdegnarono di ammettere nell'uso scritto questi e altri particolari che più tardi sarebbero stati considerati volgari e da bandire dalla lingua letteraria.

Nè la varietà delle forme che nella 1^a e 2^a pers. plur. si riscontra nei dialetti italiani può valere a dimostrare che ciascuna di esse sia stata formata indipendentemente dalle altre e perciò in epoca recente. Prescindendo dalle forme italiane settentrionali, che vanno spiegate ciascuna nell'ambito del rispettivo ambiente linguistico a cui appartengono, e non tenendo conto della diversa sorte della vocale finale che non interessa, dalla Toscana alla Sicilia non si hanno, infatti, che due tipi: *èmo*, *ète*, con la variante foneticamente regolare di *ímu*, *íti*, in concordanza con le rispettive desinenze del futuro, e *àmo*, *àte*. La tonica della prima coppia è quella etimologica, e propria anche delle forme toniche; quella dell'altra, secondo una spiegazione divenuta ormai tradizionale, è attribuita all'analogia di *dàmo*, *dàte*, che è già di per sè spiegazione soddisfacente, ma alla quale va aggiunto, intanto, anche l'influsso che all'interno dello stesso paradigma dovevano esercitare la 3^a pers. sing. *ha* e la 3^a plur. *hanno*: naturalmente, accettando questa spiegazione, le forme con *à-* (*àmo*, *àte*) dovrebbero esser considerate posteriori a quelle con *è-* (*è-*); il che non vuol dire, però, che debbano essere ritenute recenti, poichè l'analogia delle forme di *dare* e *stare* poté essere anche in questo caso molto antica, come lo fu certo nel caso della 1^a sing. *ho* già ricordato.

Resta, tuttavia, a mio avviso, ancora posto per un'altra possibile spiegazione, che non esclude le due testè menzionate, ma in un certo senso le precede e si somma poi con esse: che, cioè, la *à-* di *àmo* e *àte* rappresenti direttamente la *-A-* di *HABEMUS* e *HABETIS* per regolare sviluppo fonetico in proclisi, come la *-é-* di *-émo* ed *-éte* rappresenta regolarmente la *-E-* delle stesse forme in enclisi. Tale ipotesi si fonda sull'osservazione che quando più forme sono intimamente accostate in unico nesso sintattico, e ancor più in composti come debbono considerarsi non solo i futuri romanzi ma sostanzialmente anche il tipo *avere a* + infinito e quello *avere* + participio passato, ne nasce una nuova unità ritmica, all'interno della quale i valori tonici trovano una sistemazione nuova e vengono ridistribuiti su nuovi moduli. Normalmente l'accento, in tale caso, viene a cadere verso la fine della frase ritmica, mentre sulla prima parte, restata in atonia, si genera un accento secondario che tende a ritirarsi verso la sillaba iniziale di attacco. Una compiuta dimostrazione di quest'affermazione è qui per ovvie ragioni impossibile, ma basterà osservare qualche esempio: a *cànterémo* < *CANTAR(-E HAB)EMUS* resta la sillaba tonica di *HABEMUS*, mentre la tonica di *CANTARE* diventa atona, e l'accento secondario si sposta sull'iniziale, come appare ancor più evidente ad es. in *vèrrémo* in cui la *i* tonica di *VENIRE* è addirittura sincopata; da *MAGISTER* si ha *maéstro*, ma si giunge a *màstro* con sincope dell'antica tonica quando la parola, adoperata come titolo, è unita col nome proprio, o con altro nome, a formare un'unica frase ritmica; e così in numerosi altri casi.

Allo stesso modo un **HABÉM(US) AD CANTÁRE* passava **HÀ(BE)MU(S) AD CANTÀRE*, donde tosc. *àmo...*, sic. *àm(u)...*; e parimenti nel passato prossimo: la *à-* di queste forme ha, perciò, la sua piena legittimità senza dover ricorrere all'analogia di *DARE* e *STARE* e delle altre forme dello stesso paradigma di *avere*, il cui influsso ha potuto, tuttavia, contribuire anch'esso a rafforzarne la vitalità e la resistenza di fronte alla concorrenza delle forme piene *avémo*, *avéte*. Se questa spiegazione coglie nel segno, *àmo* ed *àte* debbono o almeno possono esser nate insieme ad *-émo* ed *-éte* del futuro; *émo* ed *éte*, che compaiono anch'essi in Toscana, in Corsica e altrove anche al di fuori del futuro, debbono la loro *é-* all'influsso delle rispettive forme toniche *avémo* e *avéte* a cui si sommava l'analogia delle desinenze del futuro; ambedue queste coppie, infine,

tanto nel toscano quanto in altri dialetti, dalla posizione di atonia poterono poi esser trasferite in posizione tonica come forme indipendenti.

Viene quindi a mancare qualsiasi serio indizio, per non parlar di prove, che autorizzi a ritenere le forme atone *àmo* e *àte* come forme recenti, mentre al contrario la grande diffusione che esse hanno in tutti i dialetti italiani, e la loro concordanza, dato che anche le forme italiane settentrionali si lasciano tutte agevolmente ricondurre all'una o all'altra delle forme sinora studiate, testimoniano chiaramente di un'antichità ben più remota di quella richiesta per legittimarne l'uso in Giacomino e nei poeti della Scuola Siciliana, e che anzi ci riconduce addirittura a forme del tardo latino.

* * *

Concludendo e riassumendo, abbiamo cercato di dimostrare:

1) Che la forma *venite a gire*, data o presupposta dai mss., non può essere intesa in senso proprio, perchè il contesto della canzone richiede necessariamente il significato di « dove-te andare »: poichè semanticamente esso non si può ricavare in alcun modo da *venite a gire*, la lezione dei mss. deve, perciò, esser corretta in *ve n'ate a gire*.

2) Che il costrutto *avere a* + infinito col significato di « dovere » è di tale antichità e diffusione che il supporlo nell'uso di Giacomino si presenta come assolutamente naturale, tanto più che nell'Italia Meridionale e in Sicilia il verbo *dovere*, di cui si è abbozzata la storia, o non si era mai diffuso, o era scomparso assai per tempo dall'uso parlato.

3) Che la forma *ate*, da noi supposta, è antichissima, e non c'è alcuna ragione per dubitare della sua legittimità anche nell'ambiente linguistico del poeta, poichè essa si inserisce perfettamente nella storia delle forme atone del verbo *avere*, e s'intona benissimo ai caratteri della lingua della Scuola Siciliana.

Nulla, quindi, a nostro giudizio, si oppone a chè la congettura proposta venga accolta, in quanto richiesta dal senso e consona all'uso linguistico a cui viene attribuita.

GIORGIO PICCITTO

POSSIBILI CONCLUSIONI SU DANTE E L'ESCATOLOGIA MUSULMANA

La questione è ormai nota. Trentacinque anni fa il grande arabista spagnolo Miguel Asín Palacios pubblicò il suo famoso libro ¹ in cui, rilevando un impressionante numero di analogie tra la Divina Commedia e l'escatologia musulmana, concludeva affermando il largo, possibile influsso di questa su Dante. L'opera ebbe vasta risonanza suscitando molte discussioni anche da parte dei nostri studiosi ² e, oltre alle osservazioni fatte sulle più o meno fondate analogie con la Commedia, fu obiettato al Palacios come fosse incredibile che Dante, non essendo in grado di leggere direttamente gli scrittori musulmani di cui ignorava la lingua e di cui ebbe una conoscenza non solo limitata ma indiretta, avesse potuto invece conoscere direttamente e con tanta larghezza la figurazione oltre che la concezione musulmana dell'aldilà; quale appariva in particolare nel *Libro della scala*, dove è descritto il viaggio di Maometto al Paradiso e all'Inferno. Ma la possibilità, almeno teorica, che Dante conoscesse l'escatologia musulmana fu dimostrata più tardi, quando Enrico Cerulli, insieme a un largo gruppo di testi occidentali contenenti notizie di quella escatologia e in gran parte ancora sconosciuti, pubblicò il *Libro della scala* ³ nelle due versioni — latina e francese — compiute dal notaio Bonaventura da Siena ⁴ per volere del Re Alfonso il Savio e sul testo della

¹ *La escatologia musulmana en la Divina Comedia*, Madrid, 1919.

² Il Palacios rispose ai suoi critici con *Historia y critica de una polemica*, Madrid, 1924. La *Historia* riapparve come appendice alla *Escatologia* in una seconda edizione uscita a Madrid nel 1943.

³ E. CERULLI, *Il « Libro della scala » e la questione delle fonti arabo-spagnole della Divina Commedia*. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1949. Nello stesso anno usciva in Spagna l'edizione di José Muñoz Sendino: *La escala de Mahoma*, Madrid. Il Sendino seguiva e ribadiva la tesi del Palacios riguardo all'influsso dell'escatologia musulmana su Dante.

⁴ « *Bonaventura de Senis, prefati domini regis [cioè di Alfonso] notarius atque scriba* ». Così dice di sè Bonaventura nella traduzione latina della *Scala*; e sono le sole notizie che abbiamo di lui. Il Cerulli, dopo aver respinto il pos-

versione castigliana che, sempre per volere di Alfonso, era stata fatta poco prima dal medico ebreo Abraham.

Delle due traduzioni di Bonaventura, quella francese ha la data del maggio 1264, data che sembra attendibile al Cerulli; il quale pure propende a credere contemporanea la traduzione latina. I codici da cui sono state conservate le due traduzioni provano poi che la *Scala* fu ben presto nota e ricercata in occidente anche fuori della Spagna ⁵.

Il Cerulli, nella sua opera, oltre alla eccellente edizione dei testi e alla ricerca storica che li accompagna, presentava anche la questione delle analogie tra la Commedia e le figurazioni o concezioni escatologiche musulmane, concludendo con grande cautela al riguardo ma tuttavia propendendo ad ammettere alcuni influssi di queste su quella e sia pure in concorrenza con altre fonti. I recensori del Cerulli, tutti giustamente concordi nel riconoscere l'importanza del suo libro, soprattutto riguardo alla nuova luce gettata sui rapporti culturali tra il mondo musulmano e l'occidente, esaminarono con particolare interesse anche la questione dei propabili influssi su Dante; negandoli sostanzialmente, come per esempio l'Olschki ⁶, o, come il Bosco e il Gabrieli ⁷, negando parte delle non molte analogie prospettate dal Cerulli e ammettendo tuttavia l'impressionante aspetto di alcune; o negando, come il Porena ⁸, tutti

sibile riferimento a Sijena in Aragona, ritiene che « *de Senis* » possa significare solo « di Siena ». La sua dimostrazione appare giusta in base agli esempi da lui citati e a lui noti (p. 23). Ma mi sembrerebbe utile allargare l'indagine per vedere se « *de Senis* » — che nella versione francese è « *de Sene* » — non possa proprio riferirsi a città diversa da Siena e da rintracciarsi probabilmente nella Spagna.

⁵ La traduzione francese si trova in un codice della Bodleiana di Oxford (risalente alla fine del XIII o al principio del XIV sec.) che deriva probabilmente da uno *scriptorium* anglo-normanno; la latina in due codici: uno della Nazionale di Parigi, esemplato nel ducato di Bretagna, e uno Vaticano (mutilo) proveniente con probabilità dalla Francia meridionale: ambedue del XIV secolo e il secondo, probabilmente, del primo trentennio.

⁶ LEONARDO OLSCHKI, *Mohammedan Eschatology and Dante's Other World*, in *Comparative Literature*, Vol. III, N. 1, 1951 (Published by the University of Oregon).

⁷ UMBERTO BOSCO, *Contatti della cultura occidentale e di Dante con la letteratura non dotta arabo-spagnola*, in *Studi Danteschi*, Vol. XXIX. FRANCESCO GABRIELI, *Nuova luce su Dante e l'Islàm*, in *Nuova Antologia*, settembre 1950.

⁸ MANFREDI PORENA, *La Divina Commedia e il viaggio di Maometto nell'oltretomba narrato nel « Libro della scala »*, in *Rendic. d. Acc. d. Lincei, Classe Sc. Morali*, Vol. V, 1950, pagg. 40-59.

gl'influssi puntuali, ma accettando dal Cerulli l'ipotesi di un assai propabile influsso della *Scala* quale incentivo a creare nella Commedia un'opera che ne costituisse l'antitesi anche polemica in senso cristiano ⁹.

Prescindendo dalle loro diverse considerazioni particolari, il Bosco, il Gabrieli e il Porena sono, come il Cerulli, assai propensi a credere che Dante possa avere direttamente conosciuto il *Libro della scala* in una delle due versioni di Bonaventura da Siena. Ora qui si ammette una possibilità solo teorica che, secondo me, non trova sufficiente fondamento nei fatti.

Le due versioni di Bonaventura, risalenti come abbiamo visto a poco dopo il 1260, ci sono state conservate nei citati codici che attestano una incipiente diffusione della *Scala* — tra la fine del Duecento e i primi decenni del Trecento — in area romanza, ma non ancora in Italia e più precisamente in Toscana.

Le principali prove ¹⁰ presentate dal Cerulli riguardo alla diffusione della *Scala* in Italia, sono: un passo del *Dittamondo* di Fazio degli Uberti e un altro inserito in un codice pisano pubblicato da Augusto Mancini ¹¹. Ma il codice pisano, che il Cerulli dice essere stato attribuito dal Mancini al secolo XIV — lasciando inavvertitamente credere che possa risalire anche al principio del secolo stesso — sembrò invece al Mancini « più del secolo XV che della fine del XIV », e appartarrebbe quindi a un periodo in ogni caso ben posteriore a Dante; inoltre il detto codice, che riporta una narrazione della vita di Maometto connessa con la nota tradizione occidentale già ampiamente il-

⁹ Tra i recensori del Cerulli qui mi limito a ricordare solo quelli sopra indicati: sia per l'importanza di alcune loro osservazioni, sia per le posizioni che rispettivamente rappresentano riguardo ad argomenti che mi preme discutere. Non starò invece a ricordare i critici che già discussero il libro del Palacios, perchè, pur avendo essi talora anticipato giudizi notevolissimi, mi sono prefisso di vedere solo a che punto è giunta la questione dopo che la pubblicazione del Cerulli ha fornito il suo nuovo, fondamentale contributo e fino alla compilazione del mio articolo (consegnato per la stampa nel 1954).

¹⁰ Per il nostro scopo non occorrerà qui ricordare il passo inserito nel libro di Rinaldo da Montecroce di cui si parlerà più avanti, perchè sembra al Cerulli stesso non attinto direttamente dalla *Scala*; nè occorrerà ricordare lo *Specchio della Fede* del leccese Fra Roberto Caracciolo — contenente un riassunto della *Scala* — perchè esso è sicuramente del secolo XV e quindi non vale certo a provare la diffusione della *Scala* in Italia ai tempi di Dante.

¹¹ A. MANCINI, *Per lo studio della leggenda di Maometto in Occidente*, in *Rendic. d. Accad. d. Lincei*, Sc. Mor. S. VI. Vol. X (1934), pagg. 325-349.

lustrata dal D'Ancona ¹², contiene un solo passo concernente il viaggio di Maometto nell'oltremondo e tale passo, assai breve e in parte discordante dal corrispondente episodio del *Libro della scala*, sembra al Cerulli stesso possibile che « corrisponda ad una tradizione orale aberrante » o che « sia stato così rimaneggiato » in base a una analoga tradizione accolta in uno degli opuscoli della *Collectio Toletana*. Il documento quindi non solo è tardo rispetto a Dante, ma non proverebbe neppure una diretta conoscenza della *Scala* o di altri testi escatologici musulmani, sia pure nei limiti di un brevissimo accenno a un solo episodio.

In quanto al *Dittamondo* — la cui composizione fu iniziata poco prima del 1350 — il Cerulli cita un passo del Libro V (C. XII, vv. 82-102) in cui è descritto il Paradiso secondo Maometto e dove è chiaramente indicato il « *libro suo che 'Scala' ha nome* ». Ma il Cerulli, col discernimento e la cautela di cui dà chiaro esempio nella sua opera, avanza anche qui seri dubbi, ritenendo che tale citazione non basti a provare una diretta conoscenza della *Scala* da parte di Fazio e indicando nello stesso tempo fonti indirette: come Pietro Alfonso. Anche per i versi 25-42 del C. XIII (Libro V) — contenenti alcuni cenni sul viaggio di Maometto nell'oltretomba — sembra al Cerulli « che la fonte principale di Fazio » sia proprio quel Ricoldo da Montecroce ¹³ che Fazio stesso nei Canti IX, X, XI, XII e XIII del Libro V introduce per farsi illuminare riguardo alla vita, alle gesta e alla religione di Maometto. Il Cerulli prende in esame solo i due passi dei Canti XII e XIII del Libro V di cui poco fa s'è parlato, dai quali risulterebbe che Fazio conosceva l'esistenza del *Libro della scala* e qualcosa del suo contenuto ma per via indiretta. Ho anzi l'impressione che quanto è espo-

¹² Quella in cui Maometto è presentato con gran dispregio come un cristiano apostata e un volgare raggiratore. Leggenda del tutto estranea al *Libro della scala* e in netta antitesi con lo spirito delle tradizioni musulmane. Per la detta leggenda si veda A. D'ANCONA, *La leggenda di Maometto in Occidente*, pubblicata prima a sè, poi raccolta in *Studi di critica e storia letteraria*, 2.^a ediz., Bologna, Zanichelli, 1912, P. II.

¹³ Fiorentino, si fece domenicano nel 1267 e fu poi missionario in Oriente — si sa che dimorò a Bagdad — donde tornò proprio all'inizio del Trecento. Nel suo opuscolo *Contra Legem Sarracenorum* ovvero *Improbatio Alchorani*, introdusse un ampio passo sul viaggio di Maometto nell'aldilà; che però al Cerulli sembra non derivare direttamente dal *Libro della scala* o da altre tradizioni correnti in Spagna.

sto nei due passi del *Dittamondo* citati dal Cerulli riecheggiano anche notizie diffuse forse da una tradizione orale; e certo a una diffusissima tradizione leggendaria occidentale — quella illustrata dal D'Ancona — Fazio largamente risale (nei Canti X, XI e XII) riguardo alla vita e al carattere di Maometto, presentandolo come un uomo avido, astuto, malizioso, sfrenatamente abbandonato al vizio, e ricordando, tra l'altro, sia l'ammaestramento che egli avrebbe avuto dal famoso monaco Sergio, sia il noto inganno della colomba per mezzo del quale sarebbe riuscito a far credere di essere il profeta designato dallo Spirito Santo. È strano che il Cerulli non abbia preso in considerazione questi elementi che invece, secondo me, confermano in Fazio la conoscenza vaga e indiretta non solo della *Scala* ma del mondo islamico in generale, a lui noto prevalentemente sotto la luce e lo spirito di tradizioni occidentali in buona parte più o meno leggendarie.

Concludendo, mi sembrano tutt'altro che valide le due principali prove addotte dal Cerulli per fondarvi la presumibile conoscenza della *Scala* da parte di Dante. Infatti né il *Dittamondo*, né il codice pisano attestano che nel Trecento il *Libro della scala* fosse, attraverso le sue traduzioni, sicuramente diffuso e direttamente conosciuto sia in Italia in genere, sia in Toscana in particolare; senza dire che tanto il *Dittamondo*, quanto il codice pisano, sono notevolmente posteriori ai tempi in cui Dante scriveva la *Commedia*; nei quali le probabilità di conoscere direttamente la *Scala* saranno state anche minori.

C'è poi una serie di documenti su cui il Cerulli non si è soffermato, mentre a me sembrano di notevole importanza; cioè gli antichi commenti alla Divina Commedia, i quali, considerati a uno a uno, possono apparire trascurabili, ma tutti insieme sono pure indizio di un comune clima culturale. Orbene quei commenti, a proposito del Canto XXVIII dell'*Inferno* — cioè proprio là dove sarebbe stato naturale dire di Maometto tutto ciò che uscisse dalla ristretta cerchia delle solite notizie —, ripetono solo le tradizionali leggende intorno a lui, senza mostrare la minima conoscenza né della *Scala*, né di altri testi che lo riguardino ¹⁴. È sempre la famosa leggenda

¹⁴ I commenti che ho riscontrati sono i seguenti: Jacopo di Dante, Graziolo dei Bambaglioli, Chiose Anonime pubblicate dal Selmi, Iacopo della Lana, L'Ottimeo, Pietro di Dante, Benvenuto da Imola, Francesco da Buti, Anonimo Fioren-

occidentale che qui ritorna senza che si riveli neppure una qualche particolare conoscenza delle cose musulmane in genere.

Interessante, a questo proposito, è per esempio la candida confessione di Francesco da Buti, il quale, nel commento al XXVIII dell'*Inferno*, dopo aver riferito le solite notizie tradizionali intorno a Maometto e ad Ali, così conclude: « Di queste storie m'abbi scusato tu, lettore, ché non se ne può trovare verità certa ». E col Buti siamo già verso la fine del Trecento. Se i commentatori di Dante, anche molti anni dopo di lui, conoscevano così poco il mondo islamico e ignoravano il *Libro della Scala* — poichè altrimenti non avrebbero mancato di accennare una cosa di tale importanza e che tanto avrebbe colpito la fantasia —, come si può pensare che Dante, vissuto molti anni prima e nello stesso ambiente geografico-culturale dei suoi commentatori, conoscesse quel libro? D'altra parte abbiamo già mostrato come della sua reale diffusione neppure Fazio dia una vera prova.

Ci sono poi altre considerazioni — in parte già fatte dal Cerulli o dai suoi recensori — su cui bisognerebbe ancora riflettere per trarne tutte le necessarie conseguenze. Si noti per esempio questo: la conoscenza complessiva del mondo musulmano da parte di Dante risulta limitata e mai diretta; inoltre egli cita gli autori arabi di cui ebbe in qualche modo notizia e talora anche le loro opere, come in genere fa per tutti gli autori e le opere che conosce. Perfino nella Divina Commedia egli spesso ci rivela apertamente o con trasparenti allusioni le fonti della sua cultura o di sue puntuali ispirazioni, senza dire che anche le « fonti »¹⁵ in nessun modo rivelate sono tante volte chiaramente individuabili attraverso le loro rielaborazioni e nonostante l'alta trasfigurazione della creatrice fantasia. È dunque strano, anzi incredibile, che di tutta l'escatologia musulmana, e specialmente di un libro importante come quello

tino. Anche nel Canto IV dell'*Inferno* — e qui si aggiunga il commento del Boccaccio — a proposito del Saladino, di Avicenna e Averroè, manca qualsiasi notizia del mondo musulmano che ne riveli una migliore conoscenza.

¹⁵ È superfluo soffermarsi a precisare che cosa s'intenda per « fonti » secondo il moderno concetto, su cui ormai si è tutti d'accordo. E si veda in proposito ciò che bene ha ribadito il Bosco nel suo citato articolo. Certo è però che, prescindendo dalla maggiore o minore originalità con cui un poeta crea sotto l'influsso di precedenti scrittori, si può parlare di « fonti » solo se quell'influsso, ridotto anche a una semplice suggestione, appaia ben chiaro, inequivocabile, esclusivo. E ciò la Divina Commedia non mostra nei riguardi della *Scala*.

della *Scala*, Dante non abbia mai lasciato intendere la conoscenza o con una diretta citazione, o per precise inequivocabili rielaborazioni o, meglio ancora, per una di quelle aperte allusioni che egli certo non avrebbe potuto contenere, almeno per un impulso polemico, di fronte a un'opera che descriveva un altro viaggio nell'aldilà, ma con uno spirito tanto contrastante con quello cristiano. E nulla avrebbe lasciato trapelare neppure nel Canto XXVIII dell'*Inferno*, dove su Maometto e Ali, prescindendo dalle figure che ne crea, in nessun modo rivela una conoscenza diversa da quella tradizionale? ¹⁶ E sarebbe mai possibile che, dato questo totale silenzio, la stessa concezione e lo stesso proposito della *Commedia* potessero esser stati polemicamente stimolati dalla conoscenza della *Scala*, come sarebbe propenso a credere il Porena seguendo un'ipotesi del Cerulli? Per molto meno Dante ha rivelato le sue intenzioni polemiche. Voglio poi aggiungere che la *Commedia*, nel suo spirito religioso, è sorta con un intento apologetico prima che polemico e la polemica che se ne sviluppa è volta essenzialmente non già contro i musulmani, o gl'infedeli d'altre credenze in genere, bensì soprattutto contro la corruzione della Curia, del clero, e il fariseismo dei cristiani. Secondo me, basterebbe tutto questo per concludere che il silenzio di Dante riguardo alla *Scala* induce non solo ad escludere il preteso tacito intento anti-islamico della *Commedia* — cosa che ha già sostenuta il Bosco nel suo citato articolo — ma anche la possibilità che Dante conoscesse sia pur lontanamente l'esistenza del famoso libro di Maometto. E se non nella *Commedia*, neppure un accenno sarebbe trapelato nelle opere minori, dove tuttavia egli cita tutti gli autori arabi di cui ebbe notizia? La possibilità teorica della conoscenza della *Scala* da parte di Dante — solo perchè ne esistevano già due traduzioni, la cui diffusione in

¹⁶ Infatti Maometto è considerato come uno scismatico rispetto alla fede cristiana e quindi come un cristiano apostata: secondo la leggenda occidentale illustrata dal D'Ancona. Anche la sponcia pena che gli viene inflitta rispecchia lo spirito di quella leggenda, sebbene da esso poi Dante si distacchi presentando Maometto non già come un irridente istrione ma nella sua allucinante angoscia di vinto: secondo ciò che ho cercato di dimostrare in un mio studio — « *Su alcune interpretazioni del Canto XXVIII dell'Inferno* » — inserito nella *Miscellanea* in onore del Prof. Emilio Santini, pubblicata a cura dell'Università di Palermo. Riguardo allo scisma provocato da Ali in seno alla religione islamica e alle notizie che poté averne Dante attraverso scrittori occidentali, senza dover ricorrere a fonti arabe, si veda il citato articolo dell'Olschki a pag. 10.

Italia e in Toscana non è però provata neppure per parecchi anni dopo Dante — non dovrebbe indurre a negare l'evidenza di tanti fatti che dimostrano il contrario. Se si seguisse un simile criterio, Dante avrebbe dovuto conoscere molte altre opere a lui ben più sicuramente accessibili, che egli tuttavia dimostra di non conoscere e che certo non entrarono nel mondo dei suoi interessi e della sua cultura se nei suoi scritti non ve n'è alcuna visibile, inequivocabile traccia ¹⁷.

Veniamo ora alla questione delle analogie tra la *Scala* e la Divina Commedia. La vicenda di queste analogie, presentate come un complesso impressionante dall'Asin Palacios e poi via via in modo sempre più cauto e ridotto sia dal Cerulli sia dai suoi recensori — alcuni dei quali ne hanno negato la validità, rilevando l'inconsistenza dei raffronti o contrapponendo altre possibili « fonti » occidentali —, mostra che proprio il complesso di quelle analogie è stato impressionante finché si è considerato in sé, ma si è sempre più sgretolato quanto più si è approfondita l'indagine sui testi classici, biblici e cristiani in cui veramente ha affondato le sue radici non solo la cultura ma il gusto dell'Alighieri; tanto più che non solo molte delle suggestioni che Dante avrebbe subite dalla escatologia musulmana trovavano ben più diretti precedenti nella tradizione occidentale, ma anche perchè non pochi elementi delle due tradizioni risalivano a fonti comuni; e Dante aveva in tal caso derivato non dall'Oriente ma dall'Occidente. Che dal mondo arabo, oltre ai già noti elementi di cultura, possa esser giunta a Dante anche la suggestione di qualche immagine riguardante l'aldilà — e ciò attraverso tradizioni orali o accenni di scrittori occidentali — non si può interamente escludere, perchè i contatti fra

¹⁷ Di fronte alla cautela con cui lo stesso Cerulli prospetta solo una possibilità, appare strana la sicurezza con cui Aldo Vallone (*La critica dantesca contemporanea*, Pisa, 1953, p. 122 sgg.) crede di poter affermare « che Dante ha certamente conosciuto il *Libro della Scala* »; conclusione a cui giunge non solo accettando come « esplicite ed indubbie » le prove storiche addotte dal Cerulli e da noi ora discusse (Fazio e proprio Fra Roberto Caracciolo che è del XV secolo), non solo ricordando con altri la pena inflitta a Maometto nell'*Inferno* — quasi che per dannare Maometto in quel modo fosse necessaria la conoscenza del *Libro della Scala* —, ma citando come ulteriore prova gli ultimi versi del XV del *Paradiso*, contenenti le note allusioni alla *nequizia* della 'legge' islamica, al popolo musulmano come *gente turpa* ecc.; allusioni che, legate a fatti notissimi e a sentimenti così diffusi in quei tempi, non costringono certo a presupporre la necessaria conoscenza del famoso libro.

l'Oriente musulmano e l'Occidente cristiano furono vari, molteplici, fecondi; ma si tratterebbe sempre di suggestioni vaghe, indirette, occasionali, mescolate con altre di diversa origine, e presentate inoltre con quello spirito, con quel carattere per cui la Commedia non rivela certo un preciso, inequivocabile influsso della fantasia islamica.

Lo sgretolamento delle « fonti » musulmane della Commedia, condotto via via a un punto tale che su ben poche e dubitosamente si ferma ormai l'attenzione anche di chi crede in una possibile conoscenza della *Scala* da parte di Dante, prova che, allargando ancora un poco l'indagine nel campo delle « fonti » occidentali, nulla di consistente resterebbe dell'imponentissimo edificio creato dal Palacios. Senza dire di quelle apparenti, vaghe analogie, che si presentano solo perchè spesso in scrittori diversi — come anche altri hanno accennato — possono scaturire con piena indipendenza sia dall'osservazione diretta della realtà, sia da suggestioni simili che possono nascere da situazioni tra loro analoghe, sia da certe associazioni d'immagini che, pur variando nei particolari, sorgono spontanee in climi di cultura diversi ma in parte coincidenti: come avveniva tra l'Occidente cristiano e l'Oriente islamico in virtù di comuni fonti.

Ciò premesso, ricordiamo che il Cerulli, nel presentare le analogie secondo lui più significative, non tralascia d'indicare le corrispondenti fonti occidentali che gli sono note e che ben più sicuramente furono accessibili a Dante; quindi egli stesso, in molti casi, fornisce la prova contro la possibilità di un esclusivo influsso islamico. Il Porena poi, discutendo quelle stesse analogie, reca molti validi argomenti o per dimostrarne l'inconsistenza o per ricondurle alle fonti occidentali tutte le volte che non lo abbia già sufficientemente fatto il Cerulli; altre convincenti dimostrazioni in questo senso adduce poi il Bosco, che tuttavia, e sia pure con le dovute riserve, nota l'impressionante aspetto di alcune risponderenze tra la Commedia e la *Scala*. Ma mi sembra che si possano diradare anche questi dubbi; e, poiché per alcuni la risposta è già nelle argomentazioni del Porena, mi limiterò a citare solo pochi esempi.

In un passo della *Collectio Toletana* — e su questo ha fermato l'attenzione non solo il Bosco, ma anche Francesco Gabrieli — il dannato *pro-tempore* reca una macchia in fronte da cui è poi liberato mediante un lavacro ripetuto cinque volte

dagli angeli. Impressionante sarebbe qui la somiglianza coi sette *P* incisi sulla fronte di Dante dalla spada dell'angelo guardiano del Purgatorio e cancellati via via dal colpo d'ala degli angeli guardiani dei singoli gironi. Ma nella tradizione scritturale la immagine del peccato e della sua purificazione è connessa con quella della macchia e del lavacro — nel linguaggio stesso della *Commedia* in tanti modi si colorano queste immagini allusive —, senonché nel caso specifico la macchia è tradotta da Dante nella figurazione più carnosa, più precisa — anche se poeticamente poco felice nella sua crudezza — dei sette *P* incisi sulla fronte dalla spada e la relativa purificazione nell'aereo — ma questa volta assai poetico — colpo d'ala degli angeli; in ogni modo con sviluppi ben diversi di una suggestione derivata dalla stessa fonte biblica a cui attinse il testo islamico.

Ancora:

I) Le opposizioni che Dante incontra al principio del suo viaggio (le tre fiere) oltre ad avere una consistenza figurativa e un significato così diversi dalle tre voci che vorrebbero fermare Maometto (tre voci, si noti bene, tutt'altro che spaventose anzi piene di blandizie, e che rappresentano rispettivamente la Legge Giudaica, la Legge Cristiana e gli allettamenti del mondo) trovano la loro naturale radice in tutta la concezione etico-religiosa della *Commedia*, ben lontana da casuali coincidenze col viaggio di Maometto; e la sola vera analogia è nel numero tre — tre fiere, tre voci — il cui valore mistico, ricorrente in molte religioni, poteva esser stato suggerito al testo islamico dalla stessa religione cristiana.

II) La bufera infernale non ha bisogno di trovare un suo precedente nel vento sterile della Prima Terra dell'*Inferno* musulmano, poichè un vento freddo e impetuoso si trova per esempio, come tormento infernale, nel *Purgatorio di San Patrizio*; senza dire che, prescindendo sempre dal valore poetico, la pena assegnata da Dante a peccatori determinati, e non generici come è invece nella *Scala* e nell'altra opera ora citata, poté essere direttamente suggerita da una analogia con la tempesta della passione carnale.

III) Le pietre di zolfo che, legate al collo dei peccatori e poi accese diventano una fiamma sola coi peccatori stessi e si levano al disopra di essi tanto quanto « nessuno potrebbe credere », non solo sono cosa diversa per proporzioni e compor-

tamento dalle fiamme in cui si presentano già chiuse — e interamente — le anime dei consiglieri fraudolenti, ma la fonte diretta dell'immagine è chiaramente indicata da Dante nella biblica ascensione del carro d'Elia. Senza dire che, caso mai, nella *Visione d'Alberico* c'era una figurazione che assai più da vicino precorreva quella dantesca: i tiranni chiusi entro globi di fuoco.

IV) L'Inferno musulmano è una città di fuoco come la città di Dite. Ma, a parte la generica suggestione della biblica Gehenna, comune spunto di queste figurazioni infernali, c'era, per Dante, la precisa rappresentazione virgiliana del Tartaro¹⁸ e, vicinissima, quella di Giacomino da Verona¹⁹.

Ma sempre nell'esempio vicinissimo di Giacomino da Verona, in cui confluiscono tanti elementi di una lunga e vasta tradizione occidentale, ecco presentarsi con quel suo grezzo realismo di gusto popolare non solo un ricco repertorio delle pene infernali — molte delle quali, ma in modo più uniforme e indefinito troviamo nella *Scala* — bensì anche scorci di orribili demòni e baleni di scene demoniache quali non appaiono mai nell'Inferno del *Libro della Scala*, così alieno da ogni tentativo di precisa individuazione.

La particolare impressione che possono fare molte analogie dell'Inferno musulmano, considerate nel loro complesso e senza badare alla frequenza di comuni fonti, scompare se si raggruppa anche una piccola parte delle figurazioni oltremondane ricordate dal D'Ancona nel suo libro sui così detti *Precursori di Dante*; figurazioni in cui, prescindendo sempre dalla potenza e dall'originalità della creazione dantesca, troviamo non solo una larga messe di precise analogie con la *Commedia*, ma la quasi costante presenza di un gusto che, pur nelle sue grezze, elementari manifestazioni e a differenza della '*Scala*', mira a quella concretezza rappresentativa che sarà uno dei caratteri essenziali di Dante.

¹⁸ *Eneide*, VI, 543 sgg.:

*Respicit Aeneas: subito et sub rupe sinistra
moenia lata videt, triplici circumdata muro,
quae rapidus flammis ambit torrentibus amnis ecc.*

¹⁹ *De Babilonia*, vv. 33 sgg., dove è detto che la città di Lucifero

*En lo profundo de l'inferno si è colooaa,
de raxa e de soljero sempro sta abraxaa,
se quanta aqua è en maro entro ge fos çetaa,
encontimento ardrüa si com çera colaa ecc.*

Tralasciando le minori leggende, basterà soffermarsi col D'Ancona su quelle maggiori: *Visione di San Paolo*, di *Tundalo*, di *Frate Alberico*, *Viaggio di San Brandano*, *Purgatorio di San Patrizio*; né ciò sarà inutile, poichè non pare che lo stesso Cerulli ne abbia sempre tenuto conto.

Ecco alcuni esempi nei quali sarebbe superfluo sottolineare le analogie con Dante: il fiume in cui i dannati sono immersi sino al ginocchio o all'ombelico o alle ciglia secondo la gravità della colpa; il pozzo in cui sono sepolti i negatori di Cristo (*Visione di San Paolo*); peccatori nel fuoco o nel ghiaccio o in un fiume di zolfo; diavoli armati di spiedi e di tridenti infuocati, neri come carbone, con occhi accesi come lampade ardenti e code di scorpione e ali di avvoltoio (*Visione di Tundalo*); peccatori crocifissi in terra, o divorati da serpenti, o esposti a un vento gelido e turbinoso, o gettati in fosse infuocate, vicinissime tra loro, o immersi in un fiume di acque gelide, e attuffati dai diavoli quando tentino anche solo un poco di uscirne (*Purgatorio di San Patrizio*). Ancora: peccatori (di lascivia) sepolti nel ghiaccio or più or meno; omicidi immersi in un lago di sangue bollente e simoniaci nel fuoco e sacrileghi nel metallo incandescente; morsi da orribili serpenti coloro che abbandonarono la vita ecclesiastica (*Visione di Alberico*). Sempre in questa *Visione* i diavoli tentano di afferrare e spaventare Alberico, come accadrà a Dante; mentre Lucifero, immenso 'verme', emerge da un pozzo — che scende nel profondo dell'Inferno, dove sono Giuda, Anna, Caifas, Erode — ed è anche legato da una gran catena²⁰; e, per tralasciare tante altre cose, Alberico è infine rapito al primo cielo da San Pietro, sua guida, che, di lì, gli mostra la disposizione degli altri cieli e le regioni in cui è diviso il mondo; ordinandogli poi di riferire ciò che ha veduto (come fa pure con Tundalo l'angelo che lo guida). Ma in Cesario, come ricorda ancora il D'Anco-

²⁰ I giganti danteschi, confitti nel pozzo di Malebolge e cinti da catene, trovano forse qui più analogie che non col Satana della *Scala*, ricordato a questo proposito dal Bosco perchè appare, come Fialte, legato con un braccio avanti e uno dietro. In quanto a Satana, nella *Scala*, eccetto il particolare delle mani legate, non v'è nessun interessante rilievo figurativo e niente che lo avvicini, sia pur lontanamente, al Satana dantesco. Riguardo al quale si vedano invece alcune analogie con due figurazioni della *Visione di Tundalo*: la bestia mostruosa che, con due ali, con rostro e unghie come di ferro, spira fuoco dalla bocca e siede sopra un lago gelato; e poi Lucifero che abbranca migliaia di anime e le stritola con le mani o le maciulla con la bocca.

na, si parla perfino di un'anima lanciata nell'Inferno un anno prima della sua morte, anticipando così la pena di Branca D'Oria.

Questo limitatissimo panorama, che potrebbe essere sviluppato in modo ben più vasto, valga solo a ridestare più diretto il senso di una imponente tradizione occidentale in cui, per gusto e precise suggestioni, affonda le sue radici la fantasia di Dante. La ripetizione di alcuni motivi o di alcuni particolari nelle maggiori e minori Visioni cristiane, se da una parte dimostra la non ricca originalità inventiva degli autori, dall'altra fa vedere come le rappresentazioni oltremondane si consolidassero in una tradizione che, costituendo un vasto e unico clima, riempiva l'immaginazione dei medievali e poteva giungere a Dante in vari modi anche senza che egli conoscesse tutti i testi che noi oggi possiamo citare. Tale tradizione, anche se aveva qualche elemento in comune coi testi escatologici musulmani mercé una certa comunanza di fonti, presentava sia quegli elementi comuni sia altri tutti propri, atteggiandoli in una particolare luce e amalgamandoli in una particolare atmosfera consone non solo alla formazione etica, religiosa e culturale di Dante, ma anche al suo gusto fantastico-rappresentativo. Questo, secondo me, è un punto sul quale mi pare che non si sia fermata convenientemente l'attenzione ²¹.

Infatti nel *Libro della scala*, e negli altri testi escatologici musulmani, anche gli elementi in comune con la tradizione occidentale, o ad essa vicini, si presentano con caratteri così estranei a Dante che, se anche egli avesse sicuramente conosciuto quei testi, credo che avrebbe obbedito solo alle suggestioni della tradizione occidentale; come in realtà è avvenuto. Poiché, limitandoci alla constatazione dei fatti, nella *Commedia* è imponente l'influsso complessivo della nostra tradizione — come amalgama di elementi diversissimi che, dall'Antico Testamento al mondo pagano e anche islamico, sono tutti assimilati da un unico spirito medievale cristiano —, mentre la tradizione musulmana, all'infuori di qualche riflesso scientifico-filosofico filtrato sempre attraverso gli scrittori cristiani,

²¹ Se non m'inganno, L. Olschki prospetta una parte della questione, quando — traduco dal testo inglese — nota che l'Oltremondo di Dante « deve essere considerato nella luce di quelle tradizioni di fede e di cultura che rappresentano la sostanza del suo mondo spirituale e il tessuto essenziale della sua formazione intellettuale » (op. cit., pag. 16). Ma oltre alle consonanze di fede e di cultura, bisogna tener presenti le affinità col gusto fantastico-rappresentativo, come sopra abbiamo detto e come chiariremo meglio poi.

non ha lasciato nessuna traccia diretta, inequivocabile, esclusiva, sia nel sicuro suggerimento di particolari figurativi, sia nell'essenza e nello sviluppo di singoli motivi, sia nel gusto sostanziale della rappresentazione. La quale in Dante tende sempre al concreto, al definito, a una precisa individuazione anche per le cose più incorporee, come quelle dello spirito, rifuggendo dall'indefinito e più ancora dal generico, dal nebuloso in cui, nonostante gli sforzi di un pesante realismo, generalmente si risolvono le descrizioni della *Scala*; che rivela in ciò la suggestione dei testi biblici là dove più si avviluppano nei misteriosi labirinti dell'ineffabile; e proprio all'opposto di ciò che accade negli scrittori classici: tra cui Virgilio, con la sua plastica rappresentazione del mondo infero nel sesto libro dell'Eneide, mi sembra che sia stato un essenziale esempio di concretezza figurativa anche all'elementare realismo delle nostre oltremondane Visioni medievali.

Nelle rappresentazioni occidentali dell'oltremondo — cosa che raramente avviene nella *Scala* — c'è una più o meno sensibile tendenza a uscire dalle descrizioni generiche per determinare almeno una concreta diversità per esempio di pene, di categorie o gruppi di peccatori — il che è già un principio d'individuazione —; ma talora c'è anche il tentativo di una diversificazione più netta, più precisa, e balenano persone determinate di peccatori — per esempio Giuda seduto su uno scoglio e divorato da un fuoco interiore (*Viaggio di San Brandano*) — e balenano scorci di diavoli nelle loro mostruose varietà, mentre sono descritti anche i loro strumenti, i loro atti, in un acerbo abbozzo di scene infernali (come nella *Visione di Tundalo* o di *Alberico* o in *Giacomino*); e tra i demòni ecco profilarsi la figura di Satana, che si atteggia e si articola in vigorosi, orrendi particolari (come nella *Visione di Alberico* o di *Tundalo*); ed ecco ben concrete figure di mostri, come quello che siede sulla ghiaccia nella *Visione di Tundalo*.

Se nelle minori e più antiche Visioni medievali — ma anche nelle maggiori ora citate o anche in *Giacomino* — manca una qualsiasi concezione architettonica dell'aldilà da potersi considerare come un sia pur lontanissimo precorrimiento strutturale della *Commedia*, e scarsa, talora anzi inesistente è perfino la distinzione topografica dei diversi regni, non certo in ciò poteva dare suggerimenti a Dante il *Libro della scala*. Qui infatti si naviga sempre come in un fiabesco cosmo senza nessun pre-

ciso confine o approdo, spesso non sapendo neppure se si stia in terra o in cielo — lo stesso Inferno non si capisce bene in quali inimmaginabili regioni si possa trovare — e l'infinito, l'immenso, di cui per giunta si vuole dar sempre una sensazione concretamente determinata, è il tema ricorrente che fa naufragare quasi tutto nel nebuloso e nell'indistinto.

Citerò qualche esempio, giovandomi della traduzione latina di Bonaventura e richiamando tra parentesi il relativo paragrafo secondo l'edizione del Cerulli:

Proprio al principio del libro (§ 3), l'Angelo Gabriele, che è la guida di Maometto, è presentato con dovizia di particolari: « *...eius facies erat alba plus quam lac aut nix aliqua et capilli erant rubicundiores corallo multum etiam rubicundo. Habebat enim supercilia valde ampla et os pulcherrimum et bene formatum, dentes quidem albos et valde claros et existens indutus vestibis omni re albioribus ac ditissime operatis cum perlis et lapidibus preciosis. Cinctus erat duabus zonis quarum unam deferebat super papillas pectoris et aliam circa lumbos, prout se homines cingere consuescunt. Erant namque zone ille auri purissimi mirabiliter operate et earum quolibet amplior grandi palmo. Manus quidem ipsius rubicunde ad modum ignis, et ale ac pedes sui viridiores omni smaragdo et etiam clariores* ».

Nonostante tutti questi squisiti e concretissimi particolari, non ce n'è uno solo che caratterizzi veramente una figura e Gabriele resta solo il più ricco esempio di una serie di motivi che riappariranno in una serie di angeli. Per esempio in quelli che circondano l'Angelo della morte « *quorum facies lucebant ad modum lune quando plena existit* » e i cui vestimenti « *magis clara erant quam ullus smaragdus* » (§ 13).

Altri angeli sono solo la ripetizione del motivo della grandezza; spesso senza neppure un lampo che ci salvi dal generico e dalla monotonia:

« *...et proficiscens vidi quemdam angelum ita magnum quod ipse tenebat caput suum super celum et pedes etiam in abyso* » (§ 19).

« *...ecce vidi quemdam alium angelum ita mirabili modo magnum quod eius magnitudinem dicere non auderem* » (§ 21).

« *...vidi angelum quemdam mirabili modo magnum qui sedebat super sedem; et tenebat intra manus suas pilam quam maximam, cum qua si ipse solum unicum ictum daret, celum destrueret atque terram* » (§ 22).

Gli angeli dell'Oceano Primo sono « *ita magni quod mare non attingit eos altius quam ad anchas* » (§ 60).

Ma, oltre alla grandezza o alla possa, anche la quantità degli angeli — e ce ne sono d'ogni specie, perfino a mo' di gallo, d'aquila, di vacca, di leone, di toro e così via — è un motivo ricorrente. Per esempio gli angeli dell'Oceano Secondo, che dalle sue acque emergono in piedi — press'a poco come gli angeli del Primo —, « *sunt ita pressim ordinati per acies quod videntur quasi murus alicuius civitatis vel castris per lineas instauratus* » (§ 61). E intorno al trono di Dio ci sono 70.000 schiere di angeli osannanti e poi altre 70.000, e poi altre 100.000; e, tra un'ala e l'altra di ognuno di questi angeli, c'è « *tantum spatii quantum posset homo ire in CCC annis* »; e altrettanto « *ab aure usque ad humerum*; e un cammino di cinquecento anni occorrerebbe per giungere da un omero all'altro, e di duecento anni per andare dalla caviglia al ginocchio, e così via e così via in una lunga enumerazione di centinaia d'anni di cammino per indicare la inconcepibile grandezza di ogni parte del corpo (§ 56).

Il numero che vuole creare la suggestione del gigantesco o dell'infinito è anch'esso di derivazione biblica, ma nella *Scala* diventa un motivo così insistente e sviluppato con tale esagerazione da creare solo l'assurdo; tanto più che, sia nell'esempio ora citato sia in tanti e tanti altri, le impensabili grandezze evocate dai numeri si riferiscono a una precisa, realistica corporeità di luoghi o di figure: la cui immagine, dopo tanta orgia d'iperboliche definizioni, finisce solo col diventare ingenuamente paradossale e priva di qualsiasi individuante rilievo.

Il numero domina un po' tutto l'oltremondo della *Scala* e nella descrizione dei Cieli, degli spazi cosmici o delle creature celesti si allinea accanto ad altri motivi — luce, smaglianti colori e simili — per risolversi, insieme ad essi, in un vano anelito di concretezza. Qui niente, infatti, assume una sua precisa individualità. I Cieli, per esempio, sono descritti con una singolare dovizia di prodigiosi toni coloristici, eppure si succedono quasi fossero tutti uguali, come in un elenco. Né sai dove e come siano quell'Oceano Primo e Secondo (§ § 60 - 61) o quelle « cortine » che, succedendosi di 70 in 70, stanno tra Dio e gli angeli (§ 49) e che vorrebbero distinguersi anch'esse col solito richiamo ai colori più accesi e alle gemme più preziose. Anche i personaggi con cui s'incontra Maometto su nei

cieli — Gesù, Giovanni (§ 27), Giuseppe (§ 30), Enoc, Elia (§ 33), Mosè (§ 39), Abramo (§ 42) ecc. — sono non già individui ma più o meno uniformi variazioni di pochi motivi — veneranda maestà, fulgente bellezza —; e sono personaggi astratti, lontani; né mai qui nel Paradiso — e nell'Inferno sarà lo stesso — appare una sola figura tratta dal comune mondo degli uomini (i beati o i dannati di cui si parla sono sempre schiere senza volto, senza nome, ed è superfluo fare lo stridente paragone con Dante).

Eppure nella descrizione di questo Paradiso ci sarebbero non pochi spunti felici, se ogni spunto, ripetendosi quasi come gl'insistenti, ossessionanti motivi delle musiche arabe, non fosse sopraffatto da una tematica che resta quasi sempre tale. Si aggiunga poi la fondamentale disposizione dell'opera a riferire, a esporre, piuttosto che a rappresentare; e soprattutto la continua interferenza dello scoperto intento didascalico, dottrinale, edificante, di cui si ha un segno peculiare nei monotoni dialoghi tra Maometto e Gabriele; dialoghi anch'essi sostanzialmente non drammatici ma espositivi.

Le stesse osservazioni valgono anche per l'Inferno della *Scala* dove, rispetto al Paradiso, mutano i motivi, ma sempre ferma restando la prevalenza di una tematica a danno di ogni precisa individuazione. C'è però da notare che, mentre la descrizione del Paradiso ha presentato via via le cose viste da Maometto nel suo oltremondano viaggio, la descrizione dell'Inferno — dove egli scenderà poi — è fatta in gran parte dall'Angelo Gabriele prima di giungervi e quindi più scarsa ancora è la rappresentazione diretta; che non è troppo ricca neppure quando finalmente Maometto entra nel regno infernale poichè ancora predomina il carattere informativo e didascalico.

Naturalmente anche nell'Inferno troviamo spunti suggestivi, ma non si concretano mai in salde, precise figurazioni. Tra i peccatori, come ho già accennato, non si distacca mai un personaggio, sia pure anonimo, in cui il tormento infernale assuma la sua plastica e drammatica vita; né i peccatori presentano qualche particolare rilievo sia pure come schiere, come folla; talvolta anzi l'autore tralascia perfino d'indicare la specie del loro peccato. Nell'insistente ritorno di pochi motivi — tutti convergenti verso un ossessionante orrore — si resta dunque ancora nel vago, nel generico. E l'effetto è ancora affidato in gran parte alla iperbolizzazione delle cose piuttosto che alla

loro intima eloquenza — qui di nuovo entra in campo l'ausilio dei numeri —, mentre, fra gli elementi che dovrebbero suscitare maggior suggestione, domina l'immagine del fuoco, portata fino a una monotona insistenza.

Ecco per esempio i castelli e le dame di fuoco (§§ 177-178):

« ...extra quamlibet portarum illarum versus partem sinistram sunt montanorum sexaginta milia, que omnia sunt de igne. Et in singulis eorundem sunt LXX milia fontium igneorum. Et ex quolibet fontium manant LXX milia fluminum, que similiter de igne sunt cuncta. Sunt etiam super quidlibet horum fluminum LXX milia castellorum igneorum. Et in ipsorum quolibet LXX milia salarum de igne similiter. Et in qualibet ex hiis salis LXX milia dominarum ignearum, que magis turpes sunt magisque ad videndum horribiles quam cogitare possit cor hominis alicuius. Cum autem peccatores veniunt in has salas, domine ille amplexantur eos et astringunt tam fortiter quod ipsis visum est ita esse velut si pressura maxima premerentur. Et nichilominus etiam incutiunt eis timorem quam maximum ita quod ipsi pre timore sensum amittunt. Et demum sic fortiter adurunt eosdem quod ipsi magis aduri non possent ex alio ullo igne... »

Potenza, grandezza, orrore, portati fino all'assurdo e neppure in una visione d'insieme ma con la ripetizione dello stesso motivo per ogni particolare della cosa descritta, ecco la formula più consueta; e sempre sull'esempio di ben note descrizioni bibliche. Così troviamo scorpioni « *qui velut muli magni sunt* » (§ 139), e le bestie *catas* che « *magne sunt velut montana grandia* » (§ 141) e serpenti « *qui ita magni et grossi sunt quod hoc dicere nemo posset* », provvisti inoltre di 18.000 denti ognuno dei quali « *ita magnus est prout aliqua ex hiis arboribus que dicuntur palme, grandior etiam quam possit homo ullus in universo seculo reperire* » (§ 143). Tralascio tutti gli altri particolari di simili animali, che sono naturalmente proporzionati al resto del loro corpo, alle dimensioni che ora si sono viste.

Certo bisogna tener conto che la *Scala* mira soprattutto a uno scopo didattico-edificante, ma a noi qui interessa il carattere della fantasia con cui è rappresentato l'aldilà, perchè proprio questo rendeva estraneo alla fantasia di Dante ciò che egli poteva trovare rappresentato in modo ben più conforme al suo gusto e alla sua educazione nella tradizione occidentale;

ammesso naturalmente che egli avesse conosciuto la *Scala*. Ma questo a me non sembra, sia per la mancanza di esclusivi, riconoscibili influssi nella *Commedia*, sia per il totale silenzio di Dante riguardo a quell'opera, sia per altre ragioni che ho esposte: specialmente a proposito dei documenti su cui si vorrebbe fondare la possibilità che Dante avesse direttamente conosciuto una delle traduzioni del libro. Che dall'Oriente islamico — oltre ai limitati, noti e non diretti influssi di alcuni filosofi o scienziati — qualche suggestione riguardante la figurazione dell'aldilà possa esser giunta fino a Dante (ma per le vie occasionali di quella osmosi per cui vari elementi si scambiarono tra mondo cristiano e musulmano) non è da escludere e non lo abbiamo escluso. In questo senso però andrebbero modificati i paragoni già proposti riguardo al rapporto tra la *Commedia* e le « fonti » arabe. Se infatti, nel fervore della polemica suscitata dal libro dell'Asin Palacios, la *Commedia* fu paragonata alla Moschea di Cordova consacrata poi come chiesa cristiana, se il Cerulli, con ben altro senso del limite, ha ridotto il paragone « a quella colonna arabo-spagnola, che si inserisce ed iscrive il nome del suo artefice musulmano nella mole storicamente ed artisticamente, in tutto e nelle sue parti, cristiana della Cattedrale di Pisa: eletta testimonianza di un'altra gloriosa arte, accolta episodicamente nell'attuazione formale di un ideale artistico e religioso diverso »²², a me pare che, anche secondo i risultati stessi del Cerulli, il paragone debba essere ulteriormente attenuato. Perchè quella tale colonna, sebbene sia piccola cosa rispetto a un intero tempio, è tuttavia un segno chiaro, che spicca. Nella *Commedia* invece, secondo me, manca proprio questo chiaro, visibile segno; anche se da fonti islamiche le fosse giunto, per qualsiasi via, più di quel che si possa oggi ammettere. E perciò, caso mai, io proporrei ad esempio uno dei tanti edifici di Roma costruiti pure con qualche pietra del Foro o del Colosseo, ma di fronte ai quali nessuno potrebbe nemmeno lontanamente pensare a un sia pur minimo legame con quegli antichi monumenti.

CARLO GRABHER

²² Op. cit. pag. 549.

Nota. Mentre correggo le bozze del presente articolo, ne esce uno di Bruno Nardi (*Nuova Antologia*, luglio 1955), il quale, esaminando alcune « *Pretese fonti della Divina Commedia* » — tra cui la *Scala* — e adducendo argomenti in gran parte diversi, concorda sostanzialmente con la conclusione che qui prospetto riguardo all'indipendenza del poema dantesco dall'escatologia musulmana.

DANTE E LE METAMORFOSI DI APULEIO

Tra le fonti classiche di Dante non figura mai, nelle trattazioni tendenti a illustrare questo aspetto della cultura del poeta, il nome di Apuleio, tranne che, se mai, per qualche notizia aneddotica di argomento filosofico, la quale potrebbe farsi risalire, attraverso la mediazione di altri autori, con qualche probabilità ad Apuleio. Nè il Moore ¹ nè il Toynbee ² nè, ch'io sappia altri repertori o studi o commenti accennano minimamente all'opera maggiore del Madaurense, e anche il recentissimo Renucci ³ si limita ad osservare che la notizia dell'origine regale di Platone in *Convito* III, 14, 8 si trova anche in Apuleio, oltre che in Diogene Laerzio, e a considerare come fonte probabile di *Convito*, IV, 24, 6 Vincenzo di Beauvais e Alberto Magno, risalenti a loro volta ad Apuleio, *de dogmate Platonis*, I. Sembra pacifico a tutti, ch'io sappia, gli studiosi dell'argomento che Dante abbia ignorato le *Metamorfosi* apuleiane; eppure un particolare interesse di Dante per quest'opera avrebbe potuto facilmente essere supposto, se si fosse anche solo sospettata la conoscenza di essa da parte di Dante: chi pensi che le *Metamorfosi* contengono, nell'ampia, famosa novella di Amore e Psiche, una catabasi agli Inferi compiuta da un essere vivente come ultima prova della sua espiazione, donde sarebbe uscito purificato e pronto alla deificazione. Io credo che un nuovo esame di questa strana e in gran parte nuova catabasi apuleiana ⁴, inteso a cogliere espressioni e motivi avvicinabili a passi corrispondenti della *Commedia*, non debba riuscire infruttuoso: indicherò tre punti, che mi sono parsi sintomatici,

¹ *Studies in Dante*, First series (« Scripture and classical authors in D. »), Oxford, 1896.

² PAGET-TOYNBEE, *Concise dictionary of proper names and notable matters in the works of Dante*, Oxford, 1914².

³ P. RENUCCI, *Dante disciple et juge du monde gréco-latin*, Clermont-Ferrand, 1954.

⁴ Vedi B. LAVAGNINI, *Studi sul romanzo greco*, Messina-Firenze, 1950, p. 129, n. 3.

nè potrei escludere che un più attento esame non ne possa rivelare degli altri: che poi questi confronti siano nuovi, e cioè visti per la prima volta da me, sebbene non mi sia risparmiate le più scrupolose ricerche, non potrei affermare con tranquilla coscienza, trattandosi di una materia per la quale la bibliografia è immensa e dispersa, e alla quale io porto il mio contributo come — a dir poco — *semipaganus*, se non come *profanus*.

Già il confronto tra Apul. *Metam.* VI, 19, 21 sg. *ad istum caelestium siderum redies chorum* e *Inf.* XXX, 139 *E quindi uscimmo a riveder le stelle* poteva essere una spia significativa. I commenti a questo luogo di Dante o non indicano fonti classiche o indicano (Steiner) Ovidio, *Metam.*, V, 503 *hic caput attollo desuetaque sidera cerno* (di Aretusa che riemerge alla luce dalle viscere della terra), o (Andreoli) l'altro verso (*Met.* I, 85 sg.) *os homini sublime dedit coelumque tueri lussit*. Lasciamo stare quest'ultimo confronto, che non è affatto pertinente: ma tra i due passi, di Apuleio e di Ovidio *Metam.* V 503, se una fonte vuole trovarsi all'espressione dantesca (e non è forse necessario, essendo questa del tutto naturale nella tonalità espressiva della cantica, e dell'intero poema), questa è piuttosto rappresentata — sebbene dal lato della forma le due supposte fonti non offrano motivi di preferibilità — dal passo apuleiano, che presenta una situazione perfettamente analoga a quella del passo dantesco, e cioè il ritorno alla luce dalle tenebre dell'inferno di un essere umano che vi si era recato per una missione impostagli dal volere di un dio.

Altro punto. Nel vallone di Malebolge (*Inf.* XX), alla vista raccapricciante dei dannati dal volto « tornato » dalla parte delle reni, Dante si commuove, e piange (« *Certo io piangeva...* », v. 25), e Virgilio lo rampogna severamente: « *Ancor se' tu degli altri sciocchi? Qui vive la pietà, quando è ben morta* », cioè, in altri termini — diciamo senza forzare il senso delle parole dantesche — « qui non ha luogo, non è lecita, la pietà per i peccatori malvagi ». Orbene, nella catabasi della novella apuleiana la torre, tra le altre cose che dice a Psiche, prima che essa affronti la terribile avventura del viaggio infernale, dà anche questo consiglio (VI, 18, 23 sgg.): *nec setius tibi pigrum fluentum transmeanti quidam supernatans senex mortuus putris adtollens manus orabit ut eum intra navigium trahas, nec tu tamen inclita adflectare*

pietate: mette cioè in guardia la viaggiatrice dei regni sotterranei dal lasciarsi piegare a sentimenti di pietà dalla vista del corpo del vecchio nuotante sulle pigre acque della palude, e sollevante le mani putrescenti per essere accolto da lei nella barca: perchè la pietà, nell'inferno, è cosa non lecita. Non conosco altre opere — oltre questo canto dell'*Inferno* (e altri luoghi dell'*Inferno*, ma in questi altri luoghi, della pietà dimostrata non è fatto rimprovero a Dante) e la novella di Apuleio —, in cui sia presentata una situazione come questa, cioè di un essere umano che percorrendo i regni infernali pianga alla vista di certe anime (sì, c'è Eracle che piange dinanzi all'ombra di Meleagro, ma è tutt'altra cosa, ed è ovvio, del resto, che Bacchilide non poteva essere noto a Dante), e sia ammonito, sotto forma di consiglio preventivo o di rimprovero, a non cedere a sentimenti di pietà non lecita nè opportuna. L'incontro tra Dante e Apuleio sembra perciò troppo significativo perchè si possa attribuire a mera coincidenza: certo non si può escludere, anche qui, che di coincidenza casuale si tratti, ma quando queste coincidenze sono più d'una, allora non si può non sospettare che tra i due luoghi vi possa essere un rapporto meno esteriore.

Terzo punto. In parecchi episodi del *Purgatorio* (XII, 109; XIII, 28; XIV, 132; XVII, 46; XXII, 5...) intervengono delle voci « senza corpo », senza cioè che si veda chi le pronuncia, enuncianti delle massime morali, degli esempi famosi di virtù o di vizi, o anche solo indicanti la strada; sono voci melodiose così da non potersi dire, o tuonanti a guisa di folgore, o ventanti sul viso « quasi un mover d'ala » (XVII, 67 sg.); voci, evidentemente, di spiriti o d'angeli, che rimangono invisibili: *E verso noi volar furon sentiti, non però visti, spiriti, parlando, Alla mensa d'amor cortesi inviti* (XIII, 25 sgg.); Dante, a tali voci, si volge intorno per vedere da dove partano, ma non vede nulla: « *Io mi volgea per veder ov'io fosse. Quand'una voce disse: « Qui si monta », Che da ogni altro intento mi rimosse; E fece la mia voglia tanto pronta Di riguardar chi era che parlava, Che mai non posa, se non si raffronta. Ma come al sol, che nostra vista grava E per soverchio sua figura vela, Così la mia virtù quivi mancava...* (XVII, 46 sgg.). Di voci misteriose, di cui non si scorge la provenienza, e non sempre si indovina l'origine, offre esempi non rari la letteratura sia sacra che profana; ma qui, in Dante, le voci non hanno solo una funzione,

starei per dire, eulogetica e gnomica, ne hanno una anche pratica, in quanto intervengono nell'azione e la determinano, come nel caso della voce che invita a salire (« *Qui si monta* »), ed è seguita dall'azione (« *Ora accordiamo, a tanto invito, il piede...* », « *volgemmo i nostri passi ad una scala...* »). Ora, una tale utilizzazione del motivo artistico delle « voci » può pensarsi — certo — al di fuori di qualunque suggerimento fornito da eventuali modelli: ma è un fatto, tuttavia, che qualche cosa di molto simile al trattamento dantesco si trova nella novella apuleiana che ci ha già offerto materia a confronti con la *Commedia* di Dante.

Nel bosco meraviglioso, in mezzo al quale sorge il palazzo incantato, Psiche è invitata ad entrare da « voci » misteriose; voci *informes*, senza corpo, *sui corporis nudae*, che cadono nell'aria, senza che alcuno veda l'essere che le pronuncia (*nec quemquam tamen illa videre poterat, sed verba tantum audiebat exidentia...*, V. 3), e dicono « Entra » (« *Cubiculo te offer..* »), come in Dante la voce dice « Qui si monta ».

I tre punti esaminati, non decisamente sintomatici se presi isolatamente, acquistano valore probativo, mi sembra, dal numero: essi denunciano un rapporto di conoscenza, se non di dipendenza, tra i due scrittori. Ma è possibile che Dante abbia conosciuto le *Metamorfosi* di Apuleio?

Nulla impedirebbe, in realtà, di crederlo, anzi molte considerazioni porterebbero a far ritenere probabile la cosa. Fu già discusso fra i dotti del principio di questo secolo, se il romanzo di Apuleio fosse conosciuto nel medio-evo⁵, e il Kawczynski, in vari lavori, e specialmente in un articolo della « *Festgabe für A. Mussafia* », Halle, 1905, p. 199 sgg., dal titolo *Ist Apuleius im Mittelalter bekannt gewesen?* poté conclu-

⁵ Vedi S. COSTANZA, *La fortuna di Apuleio nell'età di mezzo*, Palermo, 1937, p. 52 sgg.; anche S. HAMMER, in « *Eos* », vol. XXIX, 1926, n. 240, n. 3, e STITH THOMPSON, *The Folktale*, New York, 1951, p. 99. Una conferma alla nostra tesi è data inoltre dai più recenti studi sullo *spurcum additamentum* ad APUL. *Met.* X, 21, i quali hanno dimostrato che detta aggiunta è opera di un erudito medievale, e che va datata fra il XII e il XIII secolo, non oltre (v. S. MARIOTTI, in « *Studi italiani di filologia classica* », 1955, vol. XXVII; E. FRAENKEL, in « *Eranos* », 1953, 51, p. 151 sgg.; e alcune note e recensioni di Pepe, Guaglianone, ecc.). Il problema è stato ripresentato recentemente da JAN OJVIND SWAHN, *The tale of Cupid and Psyche*, Lund, 1955, p. 382 sgg., ma non mi sembra che dagli apprezzamenti negativi da lui dati su taluni fatti si possano trarre conclusioni negative su tutto il problema.

dere affermativamente, indicando vari testi medievali che conterrebbero delle reminiscenze dalle *Metamorfosi* apuleiane. Lo Huet, in un articolo dal titolo molto simile *Le roman d'Apulée était-il connu au moyen-âge ?*, in « Le Moyen Age », 1909, p. 23 sgg. (e poi, 1917, p. 44 sgg.), ridusse all'antico poema francese *Parthénopée* e al *Melior* i testi in cui sarebbero riconoscibili tracce di imitazione dalle *Metamorfosi* di Apuleio; altri studiosi si occuparono del problema, e tra essi B. Stumfall (*Das Märchen von Amor und Psyche in seiner Fortleben in der franz. ital. und span. Literatur bis zum 18 Jahrh.*, München, 1907: articolo a me rimasto inaccessibile). Ora è un fatto che gli scritti filosofici di Apuleio erano largamente noti nel medio-evo, e che Agostino allude più volte alle *Metamorfosi* di Apuleio, delle quali fu attento lettore, e forse ammiratore; che Fulgenzio cita spesso le *Metamorfosi*, e dà della favola di Amore e Psiche una sua interpretazione allegorica; che verso la metà del sec. XIII Vincent de Beauvais fa un'allusione alle *Metamorfosi*; che nel sec. XIV si moltiplicano le edizioni delle *Metamorfosi*, ciò che è indizio dell'interesse sempre maggiore che il romanzo di Apuleio veniva suscitando; che il Petrarca conosce direttamente e non superficialmente l'opera maggiore del Madaurense e fa frequentissime allusioni ad essa; che il Boccaccio non solo la conosce, ma anche la imita e ne deriva la materia per almeno due novelle del *Decamerone*. Perchè non avrebbe potuto conoscerla anche Dante, e portare specialmente il suo interesse verso quella parte del romanzo, in cui il viaggio nei regni d'oltretomba di una creatura terrena e vivente è allegoria trasparente (anche se non tutti siano disposti ad ammetterla), pur in mezzo a elementi largamente fiabeschi e popolari, del destino dell'anima che attraverso ardue prove si purifica della colpa per cui è caduta, e si rinnova così da meritarsi l'immortalità, e cioè la salvezza (come è, *mutatis mutandis*, del viaggio di Dante) ?

Se quello che abbiamo cercato di dimostrare è in qualche modo fondato, avremmo raggiunto due risultati: avremmo aggiunto una piccola pietra alla ricostruzione della cultura di Dante, e una pagina molto significativa alla storia della fortuna delle *Metamorfosi* di Apuleio nel medio-evo, e dopo.

QUINTINO CATAUDELLA

IL CANTO DI UGOLINO (*)

“Ugolino non è il traditore, ma il tradito »: questa proposizione del De Sanctis spiega il segreto della rispondenza che il celebre episodio riscuote nell'anima del popolo, e, insieme, il nocciolo delle celebrazioni critiche. Come una questione di poesia possa facilmente scivolare nella problematica psicologica si può vedere nello stesso De Sanctis, là dove, per esempio, commenta la terzina « Ben se' crudel, se tu già non ti duoli », una terzina dall'evidente funzione di pausa musicale tra il segno premonitore della sventura e la sventura stessa, con discorsi di questo genere: « Quando siamo presi da passione, vorremmo che tutti partecipassero al nostro dolore, e ci fa male la vista delle persone indifferenti. Una madre del popolo che teme ucciso il figliuolo, va correndo per le vie forsennata chiedendo alla gente: l'avete veduto ? quasi tutti sapessero di chi parli o di che si affanni »...

Una lettura, che voglia guardarsi al possibile tanto dalla facile commozione degli affetti quanto dall'impressionismo estetizzante, troverà certamente suggestioni preziose nei saggi e nei commenti dal De Sanctis al Momigliano, ma nè la loro mole nè la loro importanza potranno mai costituire un punto fermo nella critica della poesia dantesca (come della poesia in generale). Con analogo, anzi accentuato, senso di relatività, vorremmo qui condensare il nostro giudizio sul canto trentesimoterzo dell'*Inferno*.

L'episodio del conte Ugolino comincia, veramente, al verso 124 del canto precedente: « Noi eravam partiti già da ello », da Bocca degli Abati, quando vedemmo « duo ghiacciati » in un'altra buca dell'Antenora, la seconda zona del lago di Cocito, il cerchio dei traditori. I due « ghiacciati » sono, appunto, il conte Ugolino e l'arcivescovo Ruggieri, il primo sovrastante al secondo e in atto di addentargli il cranio « là 've il cervel s'aggiugne con la nuca ». Dante chiede la ragione d'un odio

(*) *Lectura Dantis*, tenuta all'Università di Catania il 26.III.1954.

così « bestiale », promettendo di riferirne « nel mondo », a meno che la lingua non gli venga meno prima del tempo (« se quella con ch'i ' parlo non si secca »). E' un'introduzione piuttosto fiacca (prosaica, la definì il De Sanctis): nè i particolari del morso, nè i riferimenti al Tideo staziano, scandiscono il terribile gesto; e il discorso di Dante ad Ugolino rientra nello schema dialogico della *Commedia*. Spicca, soltanto, il verso 134: « odio sovra colui che tu ti mangi », in quanto enuncia — semanticamente e musicalmente — la legge di tutto l'episodio e di tutta l'anima di Ugolino: l'odio a traverso il mordere.

La parola di Ugolino (e quindi la sua risposta a Dante) coincide col suo mordere: questo è il significato del suo discorso, che si estende dal v. 4 al v. 75 del canto XXXIII. Ugolino non smette un istante la sua vendetta implacabile: le sue parole, in quanto seme d'infamia per il nemico, sono altrettanti morsi centuplicati. Appena finito il racconto, non fa che riaddentare, subito, il teschio del suo vicino. Per rendere questa continuità, Dante inizia il canto con una immagine di così brutale evidenza, da incombere, incancellabile, per tutta la parlata di Ugolino:

« La bocca sollevò dal fiero pasto
quel peccator, forbendola a' capelli
del capo, ch'elli avea di retro guasto ».

Quella bocca sarà sollevata e forbita quanto si voglia, parole tenerissime usciranno da lei, ma il suo ufficio sinistro non cesserà, anzi riapparirà con rinnovata sublime brutalità alla fine del discorso, nel riprendere

«il teschio misero co' denti
che furo all'osso, come d'un can, forti ».

Le due immagini si saldano in un cerchio di ferro, perchè la legge dell'odio e del morso vendicativo non è stata infranta da nessuna sfumatura del racconto intermedio, anzi — qualche volta — è stata richiamata esplicitamente. La terzina sulla Muda, per esempio, comincia con la musica sommersa del *breve portugio* rivelatore del tempo, delle « più lune » trascorse nel carcere, ma il nome originario già richiama il secondo, e il verso s'incrina in un brivido terribile (« per me ha il titol della fame »), il quale a sua volta prepara la violenta parentesi seguente: « e'n che conviene ancor ch'altrui si chiuda ». Il tono

di questa, evidentemente, non appartiene a quello della proposizione principale (« Breve pertugio.... m'avea mostrato »....), sì al digrignare sottinteso in tutto il discorso.

Come riesce Dante a tradurre in poesia questo discorso di Ugolino, questo suo mordere con parole ancora più aspre dei denti? Vi riesce per tre vie essenziali: la propria aderenza spirituale all'odio, all'insaziabile sete di vendetta del conte Ugolino nei confronti dei suoi nemici; il tessuto narrativo dell'episodio; il tema musicale che lo umanizza e sublima espressivamente.

Nessun dubbio che, per Dante, Ugolino *a ragion si piange* dell'arcivescovo Ruggieri, e a ragione — appena finito il racconto — riprende il teschio misero coi denti. Tutto il suo consenso esplode in una invettiva apocalittica contro Pisa vituperio d'Italia, Pisa che — per scontare il martirio inflitto a quattro innocenti — meriterebbe di annegare in una spaventosa inondazione dell'Arno. Quanti altri innocenti perirebbero, questa volta? Ma la contraddizione logica qui non esclude la coerenza poetica: la quale, in sostanza, non riconosce una netta distinzione tra la voce di Ugolino e la voce di Dante, sì un solo inno di dolore e di odio, a coronamento del quale l'imprecazione contro l'intera città teatro del delitto brucia il suo schema oratorio nella parabola lirica dell'intero episodio. A ridurre, infine, l'insuperabile tensione emotiva ed espressiva, Dante conclude con due terzine sillogizzanti (« Chè, se il conte Ugolino aveva voce »...), eleganti (...« l'età novella. Novella Tebe »...), riassuntive (« Uguccione e'l Brigata E li altri due che il canto suso appella »), che tuttavia non hanno nulla di stanco o di superfluo, perchè la loro funzione è più musicale che verbale, è come un digradare della tragedia nella danza catartica.

Alla concentrazione tragica s'ispira il metodo narrativo d'un po' tutto l'episodio, aborrente dai soliti convenevoli (« Io non so chi tu se'... »), schivo d'antefatti o polemiche (« dir non è mestieri »...), accentrato (« udirai »...) nella sua unità di tempo: gli ultimi otto giorni di vita nella torre dei Gualandi, dove l'ex-podestà di Pisa era stato chiuso dal 1° luglio 1288, cioè da oltre otto mesi, per presunto tradimento, insieme a due suoi figli (Gaddo e Uguccione) e due nipoti (il Brigata e Anselmuccio). Ugolino, per fronteggiare la lega antipisana di Genova con Firenze e Lucca, aveva ceduto alcuni castelli a queste

due ultime signorie: era perciò un traditore? Più traditore, comunque, era stato nei suoi riguardi l'arcivescovo Ruggieri, che aveva eccitato altre famiglie ghibelline contro di lui, lo aveva arrestato proditoriamente, e infine, nel marzo 1289, lasciato morir di fame insieme a quattro innocenti. Costoro, nel canto di Dante, son tutti « figliuoli » e pronunziano le parole più dense della tragedia, quelle che — insieme agli altri aspetti dell'episodio di maggiore evidenza psicologica — sono state e sono ottimamente commentate dal De Sanctis in poi.

Ma un tessuto narrativo, per quanto sapiente, non potrebbe attingere il culmine della poesia se non fosse congiunto ad un ritmo: quel ritmo interno che spiega anche la superiorità d'un Manzoni o d'un Verga su narratori magari più scaltriti, ma non altrettanto ispirati. « E io senti' chiavar l'uscio di sotto All'orribile torre »: ecco il tema musicale del racconto di Ugolino, un martello che inchioda una porta perchè non si riapra per l'inoltro del cibo ai prigionieri, un rumore cadenzato e sinistro che riassume tutta la tragica vicenda, ne sublima l'orrore nella pietà, echeggia da certe rime interne (« disperato dolor che 'l cor mi preme », « udirati, e saprai... ») a monossillabi o parole acconciamente scandite (« Tu vuo' ch'io rinnovelli », « Ma se le mie parole », « Tu dei saper », « però quel che non puoi aver inteso », ecc.), si rifrange nell'atmosfera da sepolti vivi che allontana smisuratamente ogni segno di vita (« Breve pertugio »...; « infin che l'altro sol nel mondo uscìo »), nel tempo più al passato che all'imperfetto, onde l'immagine dolorosa riesce più ferma e sofferta che contemplata, in sillabe o desinenze ululanti di gridi repressi (« fidandomi di lui », « Gualandi con Sismondi e con Lanfranchi », « ch'eran con meco »...).

L'interpretazione e la poesia dell'episodio — entrambe di straordinaria evidenza — riconoscono un solo punto controverso: la conclusione del discorso di Ugolino, « poscia, più che il dolor, potè il digiuno ». Cosa potè il digiuno, la fame? spinse Ugolino ad addentare i cadaveri dei figli, superando così il suo dolore di padre, o lo fece morire semplicemente, mentre il dolore non lo aveva condotto alla morte? La prima interpretazione non è rara tra i più antichi commentatori di Dante, da Jacopo della Lana (o da interpolazione al commento di Jacopo) a Benevento da Imola; la seconda prevale dal Landino in seguito ad un accenno favorevole alla tesi tecnofagica da parte poi. Nell'Ottocento, la controversia si riaccese, vivissima, in

di Giambattista Niccolini (1825), il quale — successivamente — si riedette, e poi ancora si ringalluzzì nella prima affermazione. Due professori pisani, Giovanni Carmignani e Giovanni Rosini, pubblicarono due lettere elaboratissime, l'una a sviluppo dell'interpretazione del Niccolini, l'altra in polemica. Al Carmignani fecero eco Filippo Scolari, Luigi Muzzi, Tommaso Gargallo; al Rosini, Ippolito Pindemonte, Urbano Lampredi, Giacomo Barzellotti, Giuseppe Gazzeri. Il Carmignani era un penalista, il Barzellotti un esperto di medicina legale, il Gazzeri un chimico. E tutti portano buone ragioni all'una o all'altra tesi, come se si trattasse di appurare la verità in un oscuro processo, più che d'interpretare un momento della poesia di Dante. I riferimenti a questa ultima, a volte sensati, a volte presentano ingenuità di questo genere: « se... il Conte avesse dato un solo colpo di dente, il rumore si sarebbe subito levato e sparso nel popolo inorridito » (Lampredi); se Ugolino avesse pensato di cibarsi dei figli, avrebbe dovuto farlo appena morto Gaddo, provvedendo così non solo a sè, ma anche agli altri che erano in vita, come l'amor di padre voleva (G. M., *Biblioteca italiana*, LXXI).

Le anime tenere, ad ogni modo, prevalsero. Dal secondo Ottocento ai giorni nostri, il verso 75 è comunemente spiegato: « il dolore non potè ucciderlo; lo uccise la fame ». Così il De Sanctis, che, però, si rimangia subito dopo tanta sicurezza di dettato: « è verso fitto di tenebre e pieno di sottintesi... Forse, mentre la natura spinge i denti nelle misere carni, in quell'ultimo delirio della fame e della vendetta quelle sono nella sua immaginazione le carni del suo nemico... ». Ma anche il *forse* desantisianiano è duro al palato novecentista: un articolo di Bruno Bruni, sul *Messaggero* del 9 giugno 1954, rievoca la polemica con aperto disgusto della « vecchia e sordida storiella » necrofagica, « di quella pessima diceria », della « strampalatissima tesi ». Quanto più cauti Giovanni Sforza e Benedetto Croce, pur avversi alla tesi in parola ! Il primo, nei suoi studi su *Dante e i Pisani* (1873), riassumeva equamente le argomentazioni dell'una e dell'altra corrente; il secondo, nell'introduzione alla *Poesia di Dante* (1921), ammetteva di non potere escludere « in via assoluta che Dante potesse voler dire per l'appunto questà... cosa [la tecnofagia di Ugolino], in conformità di una voce che corse in qualche città d'Italia intorno agli ultimi istanti di Ugolino ».

La morte, dunque, sarebbe l'unica conseguenza del *digiuno*? Ma come non salta agli occhi che quella morte è un fatto così ovvio che, al solo enunciarlo, Dante avrebbe infiacchito un suo verso, e per giunta l'ultimo della parlata di Ugolino, che invece vuol essere carico di odio e di significato? Il rilievo della morte dei figli, da Gaddo agli altri tre « ad uno ad uno », è tanto poeticamente necessario, per lo strazio che se ne riflette sul padre, quanto superfluo sarebbe quello della morte di quest'ultimo, o almeno di stanca ripetizione rispetto al v. 20 (« ciò è come la morte mia fu cruda »). Tutta la figura infernale di Ugolino, per altro, non s'intona con un pensiero di morte, sì di vendetta, di eterna, implacabile ferocia a danno del nemico. L'interpretazione corrente del verso 75, dunque, non solo non aggiungerebbe alcun elemento nuovo al contesto, ma contrasterebbe in certo modo con l'atmosfera di odio, musa del canto.

La carica umana e poetica del verso, e dell'intero episodio per riflesso, è proprio nella necrofagia, nell'interpretazione rifiutata dai lettori gentili, nè le ragioni difettano.

1) Ugolino non è più un padre, e neanche un uomo: il dolore per la morte dei figli e la fame sua propria lo trasportano in una zona non più ragionevole che bestiale, dove le immagini del *cieco* che *brancola* e l'urlo dirompente da « due dì li chiamai » scandiscono quel suo trascinarsi carponi e giustificano l'ultimo addentare del mostro affamato.

3) Tra lo smarrirsi della coscienza e l'insano gesto finale c'è ancora un abisso di orrore: da qui la necessità di quel *poscia* e l'indeterminatezza della frase seguente. Ugolino, nel rievocare la fine della sua tragedia, non osa nascondere la verità, ma la vela al possibile nella penombra proiettata dall'avverbio iniziale e nell'ambiguità della frase. Il Tommaseo, senza fare attenzione a quel *poscia*, commenta il precedente *chiamai* con questa ridicola frase: « Non stava dunque a mangiarli ».

3) L'immagine d'un genitore che divori il figlio per fame è tutt'altro che aliena dalla fantasia di Dante: i golosi, nel XXIII del *Purgatorio*, non gli ricordano forse l'assedio di Gerusalemme, « quando Maria nel figlio diè di becco »? E che significa l'offerta dei figli di Ugolino perchè il padre li spogli delle stessi carni che lui ha procreato?

4) Ugolino si era morso le mani per il dolore, gesto comunissimo: ch'esso venga scambiato dai figli « per voglia di

manicar » è una leggera sforzatura, che dimostra quanto a Dante premesse l'offerta delle misere carni come cibo:

«Padre, assai ci fia men doglia
se tu mangi di noi: tu ne vestisti
queste misere carni, e tu le spoglia ».

La terzina preme a Dante perchè ci ambienta nell'alta tensione tragica che culminerà nell'effettivo ed orrendo pasto, ed ha insieme una sfumatura di giustificazione per quel processo inconscio che, negli ultimi istanti di vita, avrà spinto il padre a cibarsi dei figli esaudendo il loro voto, quasi a conciliare l'istinto bestiale con la mistica unione che — in tutti i riti primitivi — si celebra proprio a traverso l'esofago. Ove mancasse tale correlazione con l'ultimo verso, l'offerta delle misere carni resterebbe priva d'una sua precisa funzione umana e poetica, e avrebbe ragione il Tommaseo nel considerarla artificiosa e « la meno » bella senz'altro. Per capire questa funzione, soltanto, bisogna rinunciare alla nostra vernice di persone educate e incravattate, e sollevarci a quell'atmosfera d'idealizzazione tragica, e magari edificante, che circola, per esempio, nelle novelle boccacesche d'Isabetta o di Ghismonda o di Griselda.

5) Perchè Ugolino rode per l'eternità il cranio di Ruggieri ? Di tante pene, che la sovrana fantasia di Dante avrebbe potuto escogitare, perchè proprio questa, se non per attuare il contrappasso con l'ultimo atto della tragedia nella torre della fame ? E chi non vede l'evidenza e l'armonia del circolo fra il verso 1 e il verso 75, fra le due immagini estreme, entrambe proiettate nella sinistra luce ch'emana dai denti e dalla bocca del conte ?

6) Un'antica cronaca fiorentina, pubblicata dal Villari, afferma, dei prigionieri Della Gherardesca: « e qui si trovò che l'uno mangiò de le carni dell'altro ». Noi non abbiamo elementi per decidere se si tratti di leggenda o di realtà (l'uomo, prima d'ogni altra cosa, è corpo, e il corpo è fame !); ma sappiamo quanto Dante fosse sensibile alla prima. Ch'egli l'abbia conosciuta a traverso qualche cronaca o qualche cantare o la semplice tradizione orale, certo è ch'egli non poteva ignorarla, nè era il tipo di rimanere agnostico dinanzi ad essa. Il solo fatto che non la ha respinta esplicitamente, già depone per l'accettazione. Nè c'era motivo di lasciarsi sfuggire un particolare di tanta importanza nel sottolineare le conseguenze della

crudele condanna voluta dai Pisani, la ragione dell'odio di Ugolino contro il Ruggieri, e la fosca tinta dell'intero episodio.

7) Non lasciarsi sfuggire il macabro particolare, ma farne, anche, una necessità poetica: questo il problema di Dante. Tale conciliazione fra leggenda e poesia si rispecchia in tutte le ragioni che abbiamo indicato e nella stessa, voluta, ambiguità finale. L'umanità e la poesia non impediscono a Dante di accettare la versione dell'orrendo pasto, ma gli impediscono di sfruttarne grossolanamente l'effetto. Da qui la somiglianza fra il verso « Poscia, più che il dolor, potè il digiuno », con quello di Francesca (« Quel giorno più non vi leggemmo avante ») o con quello di Pia (« E Dio si sa qual poi mia vita fusi »): in tutti e tre c'è un significato fondamentale e sicuro (il padre che addenta i cadaveri dei figli, i due cognati che cadono nel peccato, la monaca sottratta per violenza alla dolce chiostra), ma sfumato più che descritto, affidato alla fantasia del lettore più che al netto contorno del racconto, realizzato con tecnica più musicale che letteraria.

Qualche carattere, e l'altezza poetica dell'episodio di Ugolino, risaltano meglio dal confronto con la seconda parte del canto, dedicata alla Tolomea, e precisamente a quei due traditori degli ospiti, che sono Alberigo Manfredi e Branca d'Oria. Il supplizio del conte Ugolino era avvenuto nel 1289, i delitti di Alberigo e di Branca rimontano al 1285 e al 1275: è la cronaca nera del tempo, cui Dante attinge a larghe mani perchè l'animo del lettore « non possa Nè ferma fede per esempio ch'ia La sua radice incognita e nascosa, Nè per altro argomento che non paia » (*Par.*, XVII). Senonchè quella cronaca nera, e la leggenda che eventualmente vi si è incrostata, non sempre sono svolte ed elaborate da Dante con la stessa intensità che notiamo a proposito di Francesca, Pier della Vigna od Ugolino. Talvolta Dante si contenta d'un accenno, più che sufficiente a rinfrescare la memoria dei suoi lettori, ma non altrettanto sufficiente all'autonomia o al pieno splendore poetico. Cambia, allora, il valore poetico, non il metodo esemplificativo di Dante.

Frate Alberigo da Faenza invita a pranzo due suoi congiunti e li fa trucidare alle frutta. Rimane il detto popolare: frutta di frate Alberigo. Dante non fa che ripeterlo, senza alcuno sviluppo della scena del tradimento: « Io son quel della frutta del mal orto ». La frutta di Alberigo sta allo stesso piano della paidofagia di Ugolino: soltanto che quest'ultima assurge

a un superbo svolgimento poetico, mentre l'altra rimane un accenno edificante sulla giustizia di Dio: « che qui riprendo dattero per figo ».

Alla edificazione dei lettori e alla trama narrativa, più che alla poesia vera e propria, appartengono altresì le descrizioni — robuste ed evidenti quanto si voglia — della Tolomea con i suoi dannati dalla nuca serrata nel ghiaccio e la faccia esposta senza riparo al vento che proviene dalle sei ali di Lucifero e che gela loro le lacrime, il dubbio di Dante sull'origine di siffatto vento, il suo rifiuto a liberare gli occhi di Alberigo dai « duri veli » delle lacrime, e soprattutto il « vantaggio » della terza zona di Cocito, dove piombano le anime dei traditori subito dopo la consumazione dei delitti, anche se i loro corpi vivono ancora, guidati, però, non più da un'anima, sì da un diavolo.

A conferma del tremendo « vantaggio », Alberigo addita un altro dannato suo vicino, il genovese Branca d'Oria, il quale aveva ucciso a tradimento — in analoghe circostanze conviviali — il suocero Michele Zanche (un barattiere del c. XXII). E Branca d'Oria, figura ancora più scialba di Alberigo, fa comodo al poeta per l'imprecazione finale contro i Genovesi, « uomini diversi D'ogni costume » e degni di sparire dalla terra, d'essere « del mondo spersi » non meno dei Pisani. Le due città rivali sono così condannate nello stesso canto, e le due invettive erompono da un analogo movimento morale: solo che la prima attinge la poesia perchè fa corpo con l'episodio di Ugolino, mentre la seconda rimane nella sfera dell'eloquenza.

Ricorderemo dunque la Tolomea come una fugace pausa nella sinfonia della *Commedia* ? Non dimentichiamo, tuttavia, che anche le pause hanno la loro necessità estetica, che anche un canto ha le sue esigenze di chiaroscuro, di modulazione, nè più nè meno d'un episodio isolato. Il canto di Ugolino, appunto perchè di Ugolino, non può essere il canto di Alberigo o di Branca d'Oria: questi due dannati vivono nell'alone di Ugolino, il « dolor che 'l cor mi preme » del conte sbianca nel « duol che 'l cor m'impregna » del frate gaudente, l'imprecazione contro Genova non è che un'eco attenuata di quella contro Pisa. La seconda parte del canto non ha un volto suo proprio perchè non deve averlo, perchè anch'essa è una proiezione del tema di Ugolino, e come un passaggio dalla chiave drammatica a quella discorsiva e moraleggiante, dalla lirica al romanzo.

GINO RAYA

IL PARADISO TERRESTRE E LA SUA CUSTODE (*)

È questo il titolo conveniente al canto XXVIII del *Purgatorio*: canto bellissimo (nelle due prime parti) e difficilissimo, come quello che contiene un enigma veramente forte, che molti commentatori confessano irrimediabilmente insolubile.

« Non aspettar mio dir più, né mio cenno » ha detto Virgilio a Dante; e Dante, « senza più aspettar », senza dire una parola al Maestro, che con un solenne discorso ha posto fine alla sua missione, lascia l'orlo del piano su cui si stende « la divina foresta spessa e viva » (evidente antitesi della « selva oscura »: quella, porta dell'Inferno; questa, in certo modo, del Paradiso, e s'avvia lento, come chi è desioso di contemplare, per l'aulente campagna.

In soli trentatré versi il Poeta ci dà del « sommo smalto » (*Purg.*, VIII 114) una rappresentazione di meravigliosa bellezza. Gran poeta della natura è Dante. Come notò lo Zuccante, il concetto ch'egli ebbe di questa, è teologico, aristotelico - tomistico, ma il sentimento è dantesco. Unico Virgilio tra gli antichi, nessun poeta medievale lo eguaglia nella curiosa e attenta osservazione dei più ascosi fenomeni della natura, nell'amorosa contemplazione delle bellezze naturali, non solo in quanto sono scala al Creatore (« Chiàmavi il cielo e intorno vi si gira, — mostrandovi le sue bellezze eterne... »), ma in sé e per sé considerate e amate, e nella loro artistica rappresentazione.

Ora non c'è forse altro luogo del poema, dove più lato e profondo si manifesti questo sentimento, e dove il verso accarezzi più melodioso e armonioso reconditi aspetti della natura. Oh quel rio che « con sue picciole onde — piegava l'erba che in sua riva uscìo » ! e quell'acqua che « si move bruna bruna — sotto l'ombra perpetua che mai — raggiar non lascia sole ivi né luna » ! Quanto smorta ci sembra l'imitazione che ne fanno il Poliziano (*Stanze*, I 80) e il Tasso (*Ger. Lib.*, XV 56)!¹. An-

(*) Da una lettura del c. XXVIII del *Purgatorio*, fatta nell'Aula Magna della Università di Catania il 12 marzo e nella Casa di Dante a Roma il 25 aprile 1954.

¹ Qualche altra pallida reminiscenza del Paradiso terrestre dantesco si trova nel Paradiso terrestre descritto dall'Ariosto nel c. XXXIV dell'*Orlando Furioso*,

che si noti quel mirabile periodo di cinque terzine, vera sinfonia, che culmina nel verso « quand' Eolo Scirocco fuor discioglie ».

Si direbbe che Dante si studi di scegliere e cogliere la miglior parte del bello che, come dice il Leopardi, « raro e scarso e fuggitivo — appar nel mondo », trasmutandolo in bello d'incomparabile arte.

E' questo un paese di sogno, che dà pace allo spirito e appaga tutti i sensi dell'uomo: la vista, riposata dal verde dei fitti alberi, che tempera la luce del nuovo sole; l'udito, allettato dal canto degli uccelli, salutanti le prime ore del giorno (non le prime ore, aurette), e dallo stormir delle fronde, che tien bordonone a quel canto; l'odorato, appagato dall'olezzo dell'erba e dei fiori (come nella valletta dei principi, « non avea pur natura ivi dipinto, — ma di soavità di mille odori — vi facea uno incognito indistinto »); il tatto, carezzato (ma « ferìa » è troppo) da un'aura dolce, sempre eguale; il gusto... No: di mordere il pomo solo Eva ebbe ardimento, e mal ne incolse a tutti noi: « colpa di quella che al serpente crese » (*Purg.*, XXXII 32).

Perché siamo qui nel Paradiso terrestre: questa è una natura metafisica: la foresta è « divina »; è il « luogo eletto (spiegherà più giù l'Innominata) — all'umana natura per suo nido »; uno de' due massimi doni fatti all'uomo da Dio: la regione della pace e della perfetta letizia, ove l'uomo fu posto perché vi fruisse dell'altro massimo dono, che è la libertà dell'arbitrio.

Ma il Paradiso terrestre dantesco non è una rievocazione dell'Eden biblico: è, come dice lo Zingarelli, « un paradiso terrestre del Poeta filosofo con i suoi sentimenti e i suoi ideali ».

E non ha nulla che fare con quello dei visionarii del medio evo. Mentre quelli (si legga a questo proposito il sempre bello e utile libro del mio amico, troppo presto scomparso, Edoardo Coli sul *Paradiso terrestre dantesco*) non sanno far altro che goffamente enumerare alberi carichi di frutti d'oro, muri di cristallo, porte di smeraldo, tronchi che stillano balsami, rivi di latte e miele, animali parlanti e altrettali meraviglie, qui tutto è naturale. In Dante, persino la natura edenica è un riflesso della natura di questo mondo. Il ricordo della pineta di Chiassi è così commentato dal Momigliano: « È questo uno dei molti punti che fanno da spia sull'origine delle inven-

specialmente nelle ottave 50 e 51. Nulla ha che fare col dantesco l'Eden miltoniano, minuziosamente descritto nel l. IV del *Paradiso Perduto*.

zioni di Dante ». (Qualche commentatore pensa che al Poeta, negli ultimi anni di sua vita, doveva essere ben familiare la musica della pineta di Ravenna. Allora bisognerebbe dimostrare che questo canto fu scritto in quelli ultimi anni: quando si sa che il *Purgatorio* fu opera degli anni 1310-13. Dante poté ammirare la pineta di Ravenna in uno dei soggiorni che fece in Romagna sin dai primi anni dell'esilio)². Fissiamo a ogni modo questo punto: la realtà, fonte della poesia dantesca.

« Il Paradiso terrestre dantesco — dice il Coli — è una foresta virgiliana; una comunione immediata dello spirito con la bella natura: nulla ha di grottesco; e il simbolo, se non è rivelato e penetrato, non s'impone ».

Che non s'imponga, è merito dell'arte sovrana di Dante; ma non vuol dire che non dobbiamo penetrarlo e rivelarlo. E a penetrarlo Dante stesso ci aiuta con quell'ultimo capitolo di *Monarchia*, che tutti i dantisti dovrebbero mandare a memoria. La divina Provvidenza volle che l'uomo mirasse a due fini: la beatitudine di questa vita, che « per terrestrem Paradisum figuratur », e la beatitudine della vita eterna, che « per Paradisum coelestem intelligi datur ». Alla prima si perviene « per philosophica documenta », seguiti operando secondo le virtù morali e intellettuali; alla seconda, « per documenta spiritualia », seguiti operando secondo le virtù teologali. Ma la recalcitrante « humana cupiditas » rese necessaria per l'uomo una duplice direzione giusta il duplice fine: l'Imperatore, che, secondo i filosofici insegnamenti (Virgilio), lo dirigesse alla felicità temporale; e il sommo Pontefice, che, secondo la Rivelazione (Beatrice), lo conducesse alla beatitudine eterna.

Il Paradiso terrestre dunque raffigura la felicità terrena, che è premio dell'esercizio delle virtù morali e intellettuali, del libero arbitrio e della ragione; raffigura l'innocenza di quella perfetta vita attiva che per breve ora vi condussero, prima del peccato, Adamo ed Eva; e, perché la vita attiva riguarda soprattutto il bene del prossimo, raffigura anche un ordinato vivere civile secondo le idee esposte nel libro di *Monarchia*: onde il Paradiso terrestre sarà teatro di quella stupenda rappresentazione sacra e civile, che prenunzia il trionfo dell'ideale religioso e politico di Dante.

² Che Dante abbia trasportato « l'immagine armoniosa della pineta di Ravenna sull'alto del monte di purgazione », fu già detto da Alfredo Panzini nel cap. XVII de *La lanterna di Diogene* (1907).

Per questo rispetto, il canto XXVIII del *Purgatorio* è il canto d'esultanza di un'anima libera (« Libero dritto sano è tuo arbitrio »), che si può saziare di « quel dolce pome che per tanti rami — cercando va la cura de' mortali »: del pome della felicità.

* * *

Dante si ferma per ammirare di là dal fiumicello la varietà dei rami fioriti, ma lo disvia dal contemplare le bellezze del Paradiso « deliziàno » la maravigliosa apparizione d'« una donna soletta che si gia — cantando ed iscegliendo fior da fiore ». Egli la prega di accostarsi alla riva per poter intendere il suo canto. « Deh, bella donna, che a' raggi d'amore — ti scaldi... ». Amore divino, naturalmente, si affrettano a spiegare i commentatori. Sì, amore divino, in quanto è conversione dell'amore umano, santificazione dell'amore profano. Dirà Cunizza, la grande amatrice, nel cielo di Venere: « e qui refulgo — perché mi vinse il lume d'esta stella ».

Incomparabile immagine di grazia questa innominata (Dante, per ora, la chiama, quasi per antonomasia, « la bella donna »), non descritta, ma ritratta in movimento: canta, coglie fiori, procede a passo di danza, ma lieve e composta, abbassa gli occhi qual vergine pudica (ma li leva da ultimo, sfavillanti d'amore), ride intrecciando fiori di vario colore. Sembra qui inopportuno il ricordo di Venere, dea del « folle amore » (*Par.*, VIII 2); ma il Poeta non fa un paragone: vuol soltanto descrivere lo sguardo dell'amore, e dice che, quando la Bella Donna « di levar gli occhi suoi *gli* fece dono », questi sfavillarono d'amore, più che non sfavillassero quelli di Venere il giorno che, trafitta inconsapevolmente dal figlio, s'innamorò d'un subito di Adone. Dante odia il fiume che lo divide di tre passi da lei, più che Leandro non odiasse l'Ellesponto, che lo divideva dalla sua Ero. (Qui una rima in-erse costringe il Poeta a una chiosa storica, riguardante l'ignominiosa fuga di Serse, « ancora freno a tutti orgogli umani », « ludibrio a gli ultimi nepoti », dirà il Leopardi: alta sentenza, ma qui fuor di luogo). Queste smanie di Dante, che parvero scandalose al D'Ovidio e al Porena, a me parrebbero soltanto ridicole, se fossero rivolte a un simbolo o ad una figura puramente letteraria.

Tutti i commentatori sentono in questa seconda parte del canto, per dirla col Tommasèo, « la freschezza e l'amenità dell'i-

dillio »; alcuni ci sentono un'aura di dolce stil novo. Lo stesso Poeta suggerisce l'accostamento al dolce stil novo col primo verso del canto seguente « Cantando come donna innamorata », che ne ricorda uno del Cavalcanti. Anche la pastorella di Guido « cantava come fosse innamorata », e « sola sola per lo bosco gia ». Ma, senza dire che la « Pastorella » di Guido, col suo, sia pur gentile, realismo, non ha nulla di comune con l'alata spiritualità dei poeti del dolce stil novo, l'arte di Dante non più stilnovista è di gran lunga superiore a quella di essi poeti. Questo è lo stile di uno, che, a differenza di Guido, non ebbe a disdegno la lezione di « quelli che anticamente poetaro »: lo dimostrano anche i ricordi mitologici (Eolo, Proserpina, Venere, Ero e Leandro), che dànno a queste terzine il sapore d'un idillio antico. Epperò, più che alla gracile poesia del dolce stil novo, io penso a ben altra poesia: alla Simonetta del Poliziano, che « mosse sovra l'erbetta e' passi lenti — con atto d'amorosa grazia adorno », e alla Primavera del Botticelli, sua vera sorella; alla Feronia del Monti, pia cultrice di piante e di fiori; alla dolce dama, anima del suo giardino, della *Sensitiva* di P. B. Shelley. Ma i confronti lasciano il tempo che trovano: più opportuno sarà citare, come farò più giù, altre rime di Dante.

Ma dobbiamo qui vedere soltanto un incontro del Poeta con una bella innominata? Certo, è questa l'impressione d'un lettore che badi al puro senso letterale; l'impressione d'un poeta che non trovi più bella donna a cui paragonare la sua. Così Gabriele d'Annunzio nelle *Elegie Romane* (*Villa Medici*, IV): « Parvemi, lei seguendo, che simile in vista alla donna — cui lungo il rivo scorse Dante tra' freschi maj — (Deh bella donna — ei fece — ch'a' raggi d'amore ti scaldi! — Volsesi la soletta in su 'l vermiglio a lui), — ella in salir per l'erbe vestigia stellanti lasciasse, — gemmee spandesse ai mirti dalle sue man rugiade ». Questa è anche l'impressione di critici più o meno crociani, che non vogliono sentir parlar d'interpretazione allotria della *Commedia*. Per il Momigliano, Matelda (così Beatrice chiamerà l'Innominata nell'ultimo canto del *Purgatorio*) « è un personaggio di fantasia, e tutto il suo significato poetico è nella sua figura e nella sua azione di ultima guida alla purificazione ».

Tutto qui? Anch'io sono alieno dal gravare di sensi allotrii la poesia di Dante (tanto è vero che mi sono astenuto dal cercare un senso allegorico in tutte le parti del Paradiso « deli-

ziàno »); ma anche son convinto che il culto di Dante non può essere soltanto idolatria della lettera, adorazione delle immagini belle, ma dev'essere anche intelligenza del riposto significato dei simboli. Simboli, dico, non allegorie. Vorrei che sempre meno si parlasse di allegorie dantesche. L'allegoria è idea personificata, « ombra vana fuor che nell'aspetto ». Dante non fa personificazioni, crea persone viventi, che possono avere anche valore di simboli. Il simbolo in Dante, quando c'è, è il profondo significato, la vita interna della rappresentazione artistica; ed è così fuso con la immagine, che potremmo anche trascurarne la spiegazione. Ma intenderemmo così la poesia di Dante ? La ricerca è addirittura doverosa, quando egli stesso ci mette su la via. Ci ha detto il significato del Paradiso terrestre; ci dice anche quello di Matelda, che, del resto, si potrebbe senz'altro identificare con quello, perché egli suol mettere a custodia d'un luogo un personaggio che riassume in sé il significato del luogo stesso. Ma sarebbe troppo facile soluzione del problema.

Matelda non è figura episodica, è parte essenziale nella gran macchina del poema. Per ben sei canti la sua azione si distende. Matelda, custode del Paradiso terrestre, è « quella pia » « conduttrice dei passi » di Dante (XXXII 82-84), è la guida di Dante dal momento che Virgilio l'ha proclamato signore di sé, sino al momento che egli si sente puro e disposto a salire, con Beatrice, alle stelle.

Sul significato di Matelda non c'è gran discrepanza tra i dantisti. Se ne toglie il Torraca (che vede in essa la Grazia), il Pascoli (la perfezione dell'arte: nel qual caso Matelda significherebbe sé stessa !), il Flamini (« l'abito di buona elezione »), il Pietrobono (la sapienza qual è personificata nell'Antico Testamento), i più ci vedono la vita attiva (il Valli propriamente, molto bene questa volta, la perfezione della vita attiva, qual era possibile all'uomo prima del peccato), il Parodi e il Porena la felicità terrena, che s'accorda benissimo con la più comune interpretazione.

Dante stesso ci suggerisce la giusta interpretazione. Narra nel canto precedente di aver sognato, verso l'alba, quando la mente « alle sue vision quasi è divina », una giovane e bella donna, che, proprio come Matelda, andava per una landa cogliendo fiori e cantando. E' Lia, che di sé e della sorella Rachele dice: « Lei lo vedere e me l'ovrare appaga »: dunque, la vita

attiva e la vita contemplativa. E' evidente che Lia e Rachele sono la prefigurazione di Matelda e Beatrice: ma queste non sono propriamente la vita attiva e la vita contemplativa, sì la perfezione di esse vite e, anche, le scienze che guidano a questa perfezione: la filosofia e la teologia. Dal momento che il Paradiso terrestre rappresenta la beatitudine terrena, è naturale che ne sia custode la signora degli ammaestramenti e delle virtù che a quella guidano, la quale, comandata da Beatrice, cioè dalla teologia, discesa dal Paradiso celeste, consegna Dante alle quattro virtù cardinali, che lo meneranno dinanzi a gli occhi di Beatrice: « Merremti a gli occhi suoi; ma nel giocondo — lume ch'è dentro aguzzeranno i tuoi — le tre di là, che miran più profondo » (cioè, le virtù teologali): dov'è adombrato il concetto della vita attiva come preparazione alla vita contemplativa. Matelda non è dunque un duplicato, ma, se si può dire, un compimento di Virgilio, come san Bernardo non sarà un duplicato, ma un compimento di Beatrice.

Del resto, già Lia aveva detto: « Per piacermi allo specchio qui m'adorno ». Qualche cosa di simile dirà il Petrarca nella canzone *Italia mia*: « Così quaggiù si gode, — e la strada del ciel si trova aperta ». Si aggiunga che, secondo un altro concetto dantesco (*Conv.*, IV 22), la felicità terrena consiste, quanto allo spirito « pratico », nell' « operare per noi virtuosamente, cioè onestamente, con prudenza, con temperanza, con fortezza e con giustizia », e, quanto allo spirito « speculativo », nel « non operare per noi, ma considerare l'opera di Dio e della Natura » (alla quale considerazione accenna Matelda, citando più giù il salmo *Delectasti*).

Dirò, per concludere, che Matelda, come la divina foresta, è il simbolo della felicità terrena, che è premio della perfezione della vita attiva in quanto è preparazione alla vita contemplativa; è il simbolo di quella felicità terrena, che fu goduta nella sua interezza soltanto da Adamo e da Eva nello stato d'innocenza, quando fregiavano la loro faccia « li raggi de le quattro luci sante », e alla quale, dopo il peccato originale, l'uomo è avviato da quei « documenta philosophica » di cui Matelda è maestra.

* * *

Più grossa questione è quella de la identificazione dell'Innominata, di Matelda persona. Dice il Momigliano: « Forse questa figura è rampollata nella fantasia di Dante proprio per

suggerzione del mito, qual è poeticamente raccontato nelle *Metamorfosi*, di Proserpina »: « Tu mi fai rimembrar dove e qual era — Proserpina... ». Dunque, una immagine puramente letteraria ! Il Momigliano, che, a proposito della foresta, ha intuito così bene le radici realistiche dell'arte di Dante, qui le dimentica.

La fantasia robusta e corpulenta (direbbe il Vico) del nostro Poeta muove sempre dal concreto: dalla realtà storica, dagli affetti del suo cuore e dai casi della sua vita. Ricordiamoci che la *Divina Commedia* è la *Danteide*, e che la *Danteide* è una macchina mossa da donne e da uomini storicamente veri, cari al cuore di Dante, i quali solo per lui si muovono: Maria Lucia Beatrice, Virgilio Stazio san Bernardo. Matelda non può fare eccezione.

Del resto, è dottrina tomistica (ripetuta da Dante): « sensus spiritualis semper fundatur super literalem et procedit ex eo »; e il senso letterale poggia su la realtà sensibile, perché l'ingegno umano « solo da sensato apprende — ciò che fa poscia d'intelletto degno ». L'uomo non può levarsi alle cose soprassensibili e spirituali se non movendo dalle sensibili. Perciò il Verbo si fece carne. E viceversa, nell'arte, dalla carne nasce il Verbo.

Chi è dunque Matelda ? I commentatori medievali, giacché la donna più celebre da essi conosciuta era Matilde di Toscana (1046-1115), pensavano, con la loro proverbiale ingenuità, alla grande Contessa: ma fa meraviglia che altrettanto ingenui fossero Isidoro Del Lungo e il mio amico Alfonso Bertoldi. Ma come ? Questa donna, che fu nemica acerrima dell'Impero e sostegno della politica di Gregorio VII (non mai degnato di menzione nel poema e confutato nella *Monarchia*), e che con le sue donazioni alla S. Sede dette incremento al Patrimonio di S. Pietro, dovrebbe far da guida a Dante e assistere con lui alla grande rappresentazione sacra e civile che si svolge nel Paradiso terrestre, all'auspicato trionfo d'un ideale in tutto opposto al suo, alla profezia, fatta da Beatrice, del Dux, che ridarà ordine e pace al mondo, restaurando l'Impero ?

C'è un'altra candidata, che ha validi paladini (Antonio Lubin, sin dal 1850, e poi il D'Ovidio lo Scherillo il Mancini e altri): la beata Matilde de Hackenborn, una monacella sassone morta nel 1299, autrice d'un *Libro della grazia spirituale*, ove sono visioni e rivelazioni, che hanno dato materia a confronti,

fantastici o accidentali, col Paradiso dantesco. Ma lo Zingarelli taglia corto con poche parole: « Qui [nel Paradiso terrestre dantesco] non esiste il misticismo, dominando la sapienza pratica »; e si può credere che Dante non abbia mai visto il libro della monacella.

Altri (V. Minich, sin dal 1862, e poi il Casini il Torraca il Federzoni) vedono in Matelda una delle donne della *Vita Nuova*; il Parodi, avvicinandosi, a mio credere, alla verità, una donna cara al cuore del Poeta, che credette opportuno celare i suoi sentimenti verso di lei, nascondendone il vero nome.

Leggendo e rileggendo questo canto, spiegandolo nella mia scuola, io ho sempre pensato alla Donna Gentile della *Vita Nuova*, trasformata nel *Convivio* in Filosofia, anch'essa donna senza nome, ma reale, che qui rivive come donna e come simbolo. Ma, come non si pensa né si dice cosa che non sia stata pensata e detta, ora, studiando con qualche diligenza la quistione, ho trovato che altri mi hanno preceduto: meglio d'altri Raffaello Fornaciari (*La trilogia dantesca*, 1901) e Carlotta Schloss (*Dante e il suo secondo amore*, 1928). Anche lo Zingarelli pensa alla Donna Gentile, ma soltanto nel suo significato allegorico. Tutto è allegoria per lo Zingarelli: perfino le rime petrose! Il venerando p. Pietrobono crede che « per figurare questa sua divina creatura, Dante abbia unito in mirabile accordo colori presi dalla *Sapientia* della Bibbia, dalla sua *Donna Gentile* e dalle rime di Guido Cavalcanti per Giovanna detta Primavera », ecc.: ma dove egli vede « mirabile accordo », io vedo un procedimento eclettico, che non mi par consona alla mente di Dante.

Dirò come son giunto alla identificazione.

Dante dice nella *Vita Nuova*, XXXV: « Allora vidi una gentile donna giovane e bella molto, la quale da una finestra mi riguardava sì pietosamente, quanto a la vista, che tutta la pietà pareva in lei accolta ».

Nel *Convivio*, II 2, torna a parlare di quella « gentil donna », che « prese alcuno luogo nella sua mente ».

Uno spiritello d'amore dice all'anima nella canzone *Voi che intendendo* ivi commentata: « Mira quant'ella è pietosa ed umile, — saggia e cortese nella sua grandezza... ».

Nel *Convivio*, II 13: « E immaginava lei [la Filosofia] fatta come una donna gentile; e non la potea immaginare in atto alcuno se non misericordioso... ».

Poiché lo studio della filosofia consolò Dante subito dopo la morte di Beatrice, non la inconsistente donna allegorica di Boezio, ma soltanto la bella e pietosa donna che veramente lo consolò, poté divenire — come notò lo Zuccante — il simbolo della Filosofia. Per lei scrisse, fra l'altro, due canzoni d'amore, poi allegorizzate e commentate nel *Convivio*, le quali gli furon tanto care, che ne fa cantare una, *Amor che nella mente*, da Casella nel c. II del *Purgatorio*, e citare l'altra, *Voi che intendendo*, dall'amoroso Carlo Martello nel c. VIII del *Paradiso*.

Nella canzone *Amor che nella mente* commentata nel III del *Convivio*: « Cose appariscon nello suo aspetto — che mostran de' piacer del Paradiso: — dico negli occhi e nel suo dolce riso... ». Ed ecco il commento: « Li quali due luoghi [occhi e bocca]... si possono appellare balconi della donna che nello edificio del corpo abita, cioè l'Anima, perché quivi, avvegnaché quasi velata, spesse volte si dimostra. Dimostrasi negli occhi tanto manifesto, che conoscer si può la sua presente passione, chi bene la mira... Dimostrasi nella bocca, quasi siccome colore dopo vetro. E che è ridere se non una corruscazione della dilettazone dell'anima, cioè un lume apparente di fuori secondo che sta dentro ? » (*Conv.*, III 8).

E nel capitolo precedente della Donna Gentile ha detto: « E i suoi atti, per la loro soavitate e per la loro misura, fanno amore disvegliare e risentire... » (*Conv.*, III 7).

Orbene la Donna Gentile della *Vita Nuova* non ha nome, come per sei canti non ha nome la Bella Donna del Paradiso terrestre (sapremo soltanto alla fine del XXXIII che si chiama Matelda). La Donna Gentile è soprattutto pietosa; e « quella pia » Dante chiama la Bella Donna (XXXII 82). La Donna della *Vita Nuova* è, per antonomasia, Gentile: e tale è la Bella Donna, « sempre presta ad ogni quistione » del Poeta. La Donna Gentile rivela sua passione negli occhi; e la Bella Donna ha gli occhi più splendidi di quelli di Venere innamorata. Il riso illumina il volto della Donna Gentile; e la Bella Donna « ridea dall'altra riva, dritta ». La Donna Gentile è soave e misurata negli atti; e la Bella Donna è simile a « vergine che gli occhi onesti avvalli ».

Mi pare che tutte queste risposdenze siano significative. Ma ascoltiamo e ribattiamo le obiezioni.

Dice l'amico Porena³: « Matelda non può essere una donna

³ Quando feci questa pubblica lettura, Manfredi Porena era vivo. Ora ch'egli

che Dante abbia conosciuta in terra, perché è evidente che, quando gli appare, ella è per lui una sconosciuta ». Dunque l'Innominata sarebbe una donna indifferente, che Dante vedrebbe per la prima volta. Ma come si spiegherebbero allora le smanie d'amore? « Ignoti nulla cupido ». Se non la conoscesse, egli le chiederebbe, come suole: — Chi sei? —; né ella, pur tanto gentile, glie lo dice, perché non è necessario. Beatrice, d'altra parte, mostra di conoscerla benissimo, quando all'ultimo fa il suo nome: « Prega — Matelda che 'l ti dica » (XXXIII 118-19); e Dante non chiede nulla di lei; sa chi è: è « quella pia ». Evidentemente il Poeta ha voluto circondare di mistero quella che per sei canti chiama quasi per antonomasia la Bella Donna. (La quistione del nome Matelda, su cui s'è tanto strologato, qui non m'interessa: se ha un significato, riguarda il simbolo, non la persona: Dante spesso si divertiva coi nomi e con le etimologie). Si direbbe ch'egli abbia timore che altri possa rimproverarlo di far troppo luogo, su la soglia del Paradiso, a' suoi affetti terreni. La Divina Commedia è anche il *Libro segreto* di Dante. Non nomina dunque la donna, che, del resto, anche nella *Vita Nuova* non ha nome, e la circonda di mistero, perché non vuole svelare il suo segreto, lo vuol tenere chiuso nel suo cuore, « come ricordo in anima severa » (per dirla col Pascoli) « fuggente sempre e non ancor fuggito ». Ma in verità lo svela. Più ci penso, e più mi convinco che il famoso idillio di questo canto è una vera e propria scena d'amore: ella, quando riconosce quel Dante che ha consolato in vita, di levar gli occhi suoi gli fa dono, occhi sfolgoranti d'amore; ed egli odia, più che Leandro non odiasse l'Ellesponto, il fumaticello che lo separa di tre passi da lei. Se non fa maraviglia che, nello stesso Paradiso terrestre, Dante dinanzi a Beatrice velata dalla nuvola di fiori d'antico amor senta la gran potenza, perché deve far maraviglia che dinanzi alla Donna Gentile egli conosca i segni d'altra antica fiamma? Chi può scandagliare il cuore di Dante?

Ma — si replica — com'è possibile che Beatrice, due volte rivale della Donna Gentile, prima come donna, poi come simbolo, la prenda ora, proprio mentre sta facendo a Dante quelle

non è più, segno qui con commozione il nome dell'amico, di cui sempre ammirai la versatilità e la dottrina, sempre amai la bontà e la modestia; e raccomandando a dantisti e a dantofili il suo commento dantesco e la sua *Lectura Dantis* e a tutti gli studiosi i suoi scritti di letteratura italiana.

famose intemerate che tutti sanno, per sua ministra? Si può rispondere che il Purgatorio, massime il Purgatorio terrestre, è il regno della pace, della concordia, dell'amore. Dante compensa delle consolazioni che ne ha avute, la Donna pietosa, riconciliandola con la sua antica rivale, facendone la mediatrice tra sé e Beatrice. Del resto, a guardar bene, Beatrice si mostra alquanto contegnosa con la Bella Donna, dandole ordini da eseguire: « Ma vedi Eunoè che là deriva: — menalo ad esso, e come tu se' usa, — la tramortita sua virtù ravviva » (XXXIII 127-29). E Matelda obbedisce: ella è proprio l'ancella di Beatrice, come, nel concetto medievale, la Filosofia è ancella de la Teologia. A ogni modo, nel Paradiso terrestre non si possono dare rivalità; e la Donna Gentile guida Dante a Beatrice (la vita attiva, nella sua perfezione, prepara alla contemplativa).

Matelda insomma è un segreto del cuore di Dante, che ha voluto onorare di onori quasi celesti una donna cara al suo cuore, senza nulla togliere alla gloriosa donna della sua mente.

L'ultima obiezione — apparentemente la più grave — me la fa anche il mio caro Grabher (questa volta debbo polemizzare con tutti amici) nel suo bel commento: « Certo non sembra che la si possa identificare con nessun personaggio contemporaneo o recente, perché Matelda è *usa* a compiere il suo ufficio, e quindi si presume che debba esser lì da quando Cristo ha aperto alle anime il Purgatorio ». Non è necessario presumerlo. Per me, « come tu se' usa » vuol dire « com'è tuo ufficio, da quando sei qui ». Del resto, se questa non è una difficoltà per i paladini della Contessa Matilde (m. 1115), né per quelli di Matilde de Hackenborn (m. 1299), tanto meno è una difficoltà per me, paladino della misteriosa Donna Gentile. Se nessuno (tranne il Papini, che la chiama « stravaganza erotica ed eretica ») si maraviglia che Dante abbia fatto della figlia di Folco Portinari nientemeno che il simbolo della Rivelazione, la rappresentante della Fede e della Chiesa, nessuno si può maravigliare che alla Donna consolatrice, già da lui trasformata in simbolo della Filosofia, egli dia un ufficio glorioso, sì, ma di gran lunga minore di quello di Beatrice: l'ufficio di custode di quel Paradiso terrestre, che raffigura la beatitudine terrena, alla quale si giunge seguendo i dettami della filosofia. Nè è necessario pensare che a custodia del Paradiso terrestre debba stare una sola persona da quando Cristo istituì il Purgatorio: è lecito pensare che prima abbian tenuto quell'ufficio altre anime

elette, chiamate poi da Dio alla gloria del Paradiso. Nulla vieta insomma immaginare che il Re dell'Universo possa dove e quando vuole trasferire i suoi funzionarii.

* * *

La terza parte comincia molto bene: « Voi siete nuovi; e forse perch'io rido, — cominciò ella, in questo luogo eletto — all'umana natura per suo nido, — maravigliando tienvi alcun sospetto; — ma luce rende il salmo *Delectasti*, — che puote disnebbiar vostro intelletto. — E tu che se' dinanzi e mi pregasti, — di' s'altro vuogli udir, ch'io venni presta — ad ogni tua question, tanto che basti ». Veramente il Momigliano scrive che con la citazione del Salmo « la figura della bella donna comincia a impallidire: il fascino della poesia si rompe, e ad esso succede un motivo (?) dottrinale, che occupa il resto del canto ». Ma se leggiamo, per esempio, le lettere di Eloisa ad Abelardo con la stessa disposizione di spirito con cui leggiamo, che so? *Madame Bovary*, senza comprendere il suo dramma intellettuale, trascurando quel tanto di scolastico e di teologico che si mescola alla sua passione, siamo fuori di strada. Del resto, anche Francesca — la più viva donna creata da Dante — sdottoreggia: sentenzia e fa la sua brava citazione: « e ciò sa il tuo Dottore ».

Che cosa significhi la citazione del Salmo, ho già detto: ella ride beata delle maraviglie create da Dio: esercizio di quel tanto di vita contemplativa che è possibile su la terra.

Matelda, sempre gentile, dice di esser venuta « presta ad ogni questione » di Dante: « tanto che basti », cioè in modo da non superare i limiti dell'umana ragione, troppo esaltata nel *Convivio* e rappresentata nel poema da Virgilio. Sembra che Matelda qui corregga sé stessa, in quanto è la Donna Gentile del *Convivio*. Nuova dimostrazione che, nel suo significato simbolico, Matelda non è un duplicato, ma un superamento di Virgilio, un avviamento a Beatrice, alla Sapienza divina.

Come si conviene a chi ha l'ufficio di « disnebbiar l'intelletto » umano, a Dante, che non sa spiegarsi come su la cima del Purgatorio, ove non si verificano alterazioni atmosferiche, scorra l'acqua e il vento agiti la foresta, la Bella Donna fa una lucida lezione di fisica terrestre e celeste (o, si potrebbe anche dire, di teologia naturale, che sta tra la filosofia umana e la divina, proprio come Matelda tra Virgilio e Beatrice), che non

importa qui esporre. Lucida lezione, fatta con una eleganza, che non esclude la forza di alcune espressioni (vedi, p. e., i vv. 94-96, 106-8, 121-24): vera poesia della didascalica (come direbbe il Croce), anticipante quella di Beatrice maestra di teologia.

Finita la lezione, Matelda, cortese, arguta, sempre innamorata, aggiunge un corollario, che non sarà men caro a Dante.

Gli antichi poeti (ella viene a dire), cantando l'età dell'oro, ebbero quasi la visione fantastica del Paradiso terrestre: specialmente Ovidio (a lui soprattutto pare che pensi Matelda), il quale nel I delle *Metamorfosi* scrive che nell'età dell'oro l'uomo era innocente (« sine lege fidem rectumque colebat »), la primavera era eterna (« ver erat aeternum »), la terra produceva da sé ogni frutto (« fruges terra inarata ferebat ») e scorreva da ogni parte il nettare (« iam flumina nectaris ibant »).

Le parole di Matelda non sono — come ho letto in un commento — « un epigramma contro i poeti », che essi accoglierebbero con riso, quasi ridendo di sé stessi: sono anzi un riconoscimento della virtù profetica dei poeti. Virgilio e Stazio sorridono perché nel Paradiso terrestre vedono attuati i sogni dei poeti presàghi del vero; sorridono compiacendosi del vero nascosto nelle favole loro. Dante stesso, del resto, accettava la favola dell'età di Saturno: vedi *Inf.*, XIV 96 (dove parla di Creta): « sotto il cui rege fu già il mondo casto »; *Purg.*, XXII 148-50: « Lo secol primo quant'oro fu bello, — fe' saporose con fame le ghiande, — e nettare con sete ogni ruscello »; *Par.*, XXI 26-27, dove Saturno è chiamato il « chiaro duce — sotto cui giacque ogni malizia morta ».

E col rinnovato sguardo d'amore alla Bella Donna (« poi alla bella donna tornai 'l viso ») si chiude questo canto solenne, che, descrivendo il Paradiso terrestre, luogo dell'umana perfezione, intermedio fra terra e cielo, fra il Cocito, sede di Lucifero, e l'Empireo, sede di Dio, è forse il canto centrale del poema, e forse anche il punto medio dello svolgimento spirituale e poetico di Dante, in quanto, per via di Matelda, vi si avvera l'incontro della *Vita Nuova* e del *Convivio* con la *Divina Commedia* e quasi la sintesi della cosiddetta trilogia dantesca.

GIULIO NATALI

SIMBOLISMO E POESIA NEI « PARADISO » DI DANTE

Regge tutta la macchina del Beato Regno un concetto teologico, conformato, nella sua sostanza e nella sua coerenza dialettica, alla dottrina tomistica; ma nel modo onde quel mondo religioso è atteggiato e per lo spirito stesso che lo pervade, ha altresì manifeste attinenze con la tradizione mistica e le dottrine analogiche (cioè interpretative della gloria di Dio) ad essa relative. Poichè si deve tener ben fermo che il *Paradiso* dantesco non è soltanto analisi di fatti e di atteggiamenti morali, speculazione razionale di concetti religiosi, opera, insomma, di sapienza e di scienza, ma soprattutto è ascesi dall'anima contemplante, adorazione dei misteri e delle sostanze spirituali, penetrazione intuitiva del soprannaturale. Ne consegue che il misticismo, non come sistema ma come ispirazione sentimentale, compenetra di se l'opera del Poeta e vi rifiorisce in quelle significazioni simboliche che erano così care agli ermenauti della Mistica Medievale; dai quali Dante ora attinge in piena concordanza di pietà religiosa, ora prende, ma per rifare secondo le ragioni e l'ordine del suo sistema teologico, e ora coglie una pura ispirazione per creare originalmente di proprio.

Già nella sua struttura ideale e nel suo significato religioso il *Paradiso* di Dante ci richiama alla mente le grandi costruzioni dei mistici, che si fondavano — si noti bene — non meno sul valore delle virtù contemplative che sulle energie operative dell'anima cristiana. Diamo uno sguardo, per esempio al *De septem itineribus aeternitatis* e all'*Itinerarium mentis in Deum*, al *De reformatione mentis*, al *De plantatione Paradisi*, al *De ecclesiastica Hierarchia* di San Bonaventura e massimamente al *Soliloquium* a lui attribuito, e, infine, al *De civitate Dei* di Sant'Agostino, e ci avverrà di trovarvi — è vero — procedimenti ideali ed elementi dottrinali che non s'accordano con la costruzione del *Paradiso* dantesco se non nell'idea informatrice dell'ascensione mistica terminante nell'unione dell'anima con Dio; ma appunto perchè sono gradi mistici della vita contemplativa, pei quali si compie l'edificazione religiosa dello spirito, non è difficile in-

tendere che la suprema comprensione di Dante, trasumanato nell'Empireo, è tutt'uno con lo stato di perfezione a cui i Mistici innalzavano l'anima contemplante ed operante in vita.

Ad ogni modo, è da ritenere che, per questa parte, e anzi tutto per ciò che riguarda i misteri della fede e le gradazioni della virtù, dei meriti e dei premi, Dante secondo quella dialettica che è il ritmo costante del suo pensiero maturo desumesse piuttosto i concetti dai *Libri delle Sentenze* di Pietro Lombardo e dalle *Summae* di San Tommaso. Il punto di relazione ideale tra Dante e i Mistici e principalmente il principe della Mistica medievale, San Bonaventura, è un altro e precisamente nello sforzo ideativo di raffigurarsi per gradi e distinzioni dell'attività spirituale e per successive integrazioni di momenti ascetici una storia dell'anima progrediente *in via* al fine supremo della sua beatificazione *in patria*: magnifico sforzo dei Mistici, inteso a rappresentarsi il paradiso dell'anima, a riprodurre in essa la « Civitas Dei », la Gerusalemme dei Santi, la Gerarchia Celeste, ad assimilarsi insomma l'angelico e il divino; onde quel non so che di rilevato, di risentito, di animato che vibra nelle loro discussioni, quel costruire ardente gradi sopra gradi, quel ricercare con pertinace passione in tutti i luoghi del *Nuovo* e del *Vecchio Testamento* e negli *Atti degli Apostoli* per trarne analogicamente simboli religiosi, quel colorire lo stile d'immagini plastiche, di epiteti dinamici, di ogni dovizia di lingua fiorita. In queste costruzioni ideali di San Bonaventura e di altri scrittori figliate dalle dottrine angeliche di Dionigi Areopagita — il quale non per nulla fu stimato l'infallibile rivelatore di cose vedute da San Paolo nel terzo cielo — è lecito scorgere qualche cosa che s'avvicina alla costruzione poetica del *Paradiso*, massimamente nell'individuale spiritualizzazione del Poeta che di grado in grado conquista la santificazione.

Poichè è bene notare che non tanto negli elementi sparsi della letteratura visionaria conviene vedere le presunte « fonti » del misticismo dantesco quanto nel disegno e nella concezione d'opere organiche e suggestive, nelle quali, a parte le nozioni, i concetti e gl'insegnamenti, cioè la materia dottrinale e il criterio del giudizio, Dante potè aver intraveduto come un esemplare per il suo ideal disegno della patria celeste e per la storia della sua anima insignita della grazia divina.

Dante, d'altra parte, nell'adoperare i simboli non discorda dalla ermeneutica e dalla dottrina estetica di San Tommaso,

giacchè, come elementi della finzione poetica, essi costituiscono quel senso letterale, detto parabolico o figurativo, che entra nella stessa teorica dell'Aquinate, concernente i sensi delle Scritture. Se poi, come osserva egregiamente il Vossler, « il sentimento religioso non si può esprimere altrimenti che sotto le forme del simbolo », è naturale che la coscienza del nostro Poeta, giunta al massimo grado di purificazione, vedesse in ogni aspetto ed atteggiamento del Paradiso significati simbolici del divino e alle immaginate figure poetiche volesse conferire realtà e valore di contenuti spirituali. Oltr'a ciò, per quella sua religiosità forte e profonda, che era fatta di pensiero e di sentimento rampollante da una concezione etica e pratica della vita, Dante doveva sentire palpitare sotto quei simboli, insieme con l'anima sua, l'umanità, non dileguata, degli spiriti beati.

E poichè richiamare la mente nostra dalle cose terrene alla contemplazione di Dio e alla imitazione di Cristo era l'ufficio dei simboli secondo la Mistica, così Dante parimente intende la convenienza di atteggiare per simboli il Paradiso, perchè i suoi lettori seguaci non possono essere che sensibilmente iniziati ai misteri e, com'egli fa per conto suo nell'immaginata ascensione pei Cieli, così si aspetta che quelli sappiano trarne anagogicamente il significato spirituale; e poi perchè non gli era lecito immaginare — nemmeno con la ragione della grazia e dell'esempio dei suoi predecessori da Mosè a San Paolo, celebrati nella tradizione biblica e cristiana, — che le cose celesti a lui vivo dovessero apparire nella loro essenza, quando si dubitava o addirittura si escludeva che ciò fosse avvenuto ai Santi Maestri. Parvenze sensibili per tutte le sfere e financo nell'Empireo egli scorge co' suoi occhi, non più; ciò che intende al di là dei « phantasmata », per dirla con San Tommaso, s'appartiene non alla vista ma all'intelletto, e ciò che di vero, di voluto e di meditato doveva affacciarsi alla sua mente era il significato del simbolo più che la forma, che per se stessa non si può pensare se non come una finzione poetica alla quale conferisce valore l'essenza stessa del suo contenuto religioso.

Il Paradiso è il regno della Carità: carità in *via* per i nove Cieli che costituiscono come un Paradiso in moto, carità in *patria* nell'Empireo, che è il vero Paradiso in quiete. Dobbiamo, pertanto, tenere per fermo che la Carità nel Paradiso dantesco è luce e, in quanto è Carità di Dio, s'identifica con la

Grazia, che pur si offre ai sensi e all'intelletto del Poeta in simbolica luce; che tutto ciò che si esprime, si delinea, si muove, si atteggia lassù, dalle forme dei Beati alla figura simbolica di Dio, non è che parvenza lucente della Carità e della Grazia. E anche per questa concezione religiosa e insieme poetica Dante trovava elementi e ragioni nella filosofia scolastica, la quale, distinto l'*intellectus agens* dall'*intellectus possibilis*, lo comparava a un « lume » in quanto illuminando le idee, (« species » o « phantasmata »), le rende intelligibili in atto. La luce intellettuale, di cui partecipano le anime dei Beati, è Dio stesso, il quale è tutt'uno con l'Empireo, diffusione di grazia e Carità. La celebre terzina

Luce intellettual, piena d'amore;
 Amor di vero ben, pien di letizia;
 Letizia che trascende ogni dolore

(Par., XXX, 40-42),

che è la chiave di volta del mondo spirituale del *Paradiso*, significa semplicemente: la luce, che è Grazia, che è Dio, genera Amore, Amore letizia, e questa è sovrumana. Parimente la luce dei Beati simboleggia la Grazia, loro donata, di veder Dio con l'intelletto; è, in altre parole, l'abito, la disposizione, donde proviene l'atto, cioè la visione (*visio*); è la *Claritas gloriae*, luce che promana da Dio per poterlo vedere, dote o principio della beatitudine, non la stessa beatitudine fondata sulla *Charitas* o *Amore* e sulla *Delectatio*, che provengono dalla *Visio* e insieme con questa costituiscono le « doti » necessarie per l'acquisto della beatitudine.

Da ciò che s'è detto fin qui si può trarre una conclusione. Nella rappresentazione simbolica del beato regno Dante ci ha offerto le figurazioni sensibili di un mondo mistico e santo che la Chiesa celebrava e tutte le arti concorrevano a rappresentare per segni simbolici.

Quanto di spettacoloso, di coreografico, di macchinoso è nella sua costruzione procede da ciò che la stessa tradizione cattolica con gl'insegnamenti degli Scolastici e le divinazioni dei Mistici aveva creato. Dante non poteva concepire un *Paradiso* che non avesse sue radici nella coscienza cristiana. Nel disegno di quel mondo è l'anima cattolica che nella persona e nell'opera di Dante si esalta, intuisce e contempla. La genialità

della sua immaginazione si svela nell'aver assunto con infinita varietà di aspetti e di toni la *luce* e il *suono*, attingendo l'una e l'altro dalla vita profonda e armoniosa dell'universo, come espressione sensibile di una *santità* contemplata. Ma il problema del *Paradiso* — così posto e ragionato — rimane pur sempre circoscritto nei limiti della concezione strutturale e del simbolggiamento tecnico. E la poesia? E l'arte? *Luce* e *suono* — come nelle ardite immaginazioni dei Mistici — rispondono alle esigenze del simbolo; concordano con la tendenza cattolica alla figurazione sensibile dell'astratto, del trascendente, ma non risolvono il problema della poesia, che è al di qua del trascendente e — pur quando con le sue creazioni sovrane segna, nella sua concreta individualità, di note eterne un momento della vita universale — non può non avere un significato umano, non cogliere con la immediatezza delle sue rappresentazioni una verità umana, non riflettere con accento lirico l'umanità del suo creatore.

L'umanità anzitutto di Dante — e, per conseguenza, un aspetto della sua poesia, che ne è illuminata — è nell'intima corrispondenza, ch'egli ha sentito o, comunque, voluto significare nel suo *Paradiso*, tra la terra e il cielo.

Nella lettura del *Paradiso* noi intravediamo il travaglioso processo creativo delle immagini, suscitate di continuo, per similitudine, dalla realtà terrena, attinte dall'esperienza e dalla meditazione e adoperate dal Poeta per dar forma ed evidenza agli spettacoli celestiali, per infondere anche all'ardua concezione e figurazione del mondo beato e della divina spiritualità, che ivi si vive, motivi e luci di umanità e di poesia.

Non è quello un mondo arido e astratto, una serie di concezioni ingegnose e simboliche che, come giudicò il De Sanctis, la parte migliore della vita terrena, opportunamente rievocata, viene animando e vivificando; chè, anzi, potrebbe considerarsi, quale Dante lo pensò, come paese e vita che ivi si svolge, un mondo non più opposto alla terra, ma quasi una nuova vita terrena, purificata, rasserenata, liberata dal tempo, dal caso, dal male e tuttavia calda di umani affetti.

E se è vero che le similitudini terrene, delle quali la terza cantica abbonda, non sono affatto straniere alla vita e agli aspetti del mondo ivi rappresentato, ma ne hanno, anzi, una funzione centrale (riconosciuta dallo stesso De Sanctis), verrebbe

fatto di pensare, come altri vuole, che la concezione dantesca del *Paradiso* tutta intera da quelle similitudini si svolga e le continui in un certo senso, che non è più il loro senso terreno, ma quello nuovo ed assoluto che scaturisce dalla stessa spiritualizzazione e purificazione dei fenomeni terreni.

Per questa via, nonostante i simboli e indipendentemente dai simboli, si può scoprire la vita che pur c'è nella concezione di Dante e il carattere lirico del suo *Paradiso*.

Purchè si tenga presente che il simbolismo tutto speciale del *Paradiso* dantesco e, in generale, l'allegorismo non è, poi, così fitto ed intenso come nell'*Inferno* e nel *Purgatorio* e che i concetti in questo terzo mondo vivono come concetti (infatti gli spiriti beati di frequente dissertano e direttamente), si vedrà che la natura può largamente prescindere e, anzichè chiamata a vestire le forme artificiose richieste dai concetti per la propria espressione, è evocata e rivive nelle sue forme più schiette, quelle dell'umile natura terrena.

Questa, infatti, non è più spregiata in *Paradiso* o maledetta, ma ancora amata e con essa, anzi, i cieli fondono il loro puro suono in un impeto d'amore, perchè (già altri lo notò finemente) « sia uno il significato dell'universo e terra e cielo ridano del riso eterno egualmente ».

Dei fenomeni più fuggevoli e delicati della natura terrestre, esenti dal tempo e da ogni limite, da ogni commistione col male e col dolore, divenuti fenomeni assoluti di una vita assoluta, Dante fa lo specchio della natura celeste. La rappresentazione, quale egli l'ha concepita, degli aspetti e della vita nei cieli nasce appunto dai ricordi terreni purificati, le similitudini con cui il Poeta prelude agli spettacoli di *Paradiso*, appena ch'egli le ha assunte e stabilite, diventano esse stesse sostanza vitale di quel mondo celeste, fatte più lievi, ritoccate, annobilite, spiritualizzate; cessano, così, d'essere paragoni, sono esse stesse spettacoli. Spesseggiano, bensì, le questioni teologiche, le disquisizioni coi loro procedimenti dialettici e sillogistici, che offendono parecchi. Ma anzitutto non sono aride; e di ciò acutissimamente ha scritto il De Sanctis: « La forma scientifica è qui meno un ragionamento che non una descrizione, come di cosa che si vede e non si dimostra Dante predica dal Cielo la verità assoluta, e non la pensa, la scolpisce: non è una concezione, è una visione, uno spettacolo ». E poi tante disquisizioni, consentendo uno sfogo diretto e pieno all'inten-

resse speculativo di Dante, evitano alla concezione poetica di dover esser allegorica e le permettono di essere franca e genuina poesia.

Se, come dice il De Sanctis, « trovi qui tutto che in terra è di più etereo, di più sfumato, di più soave », se dunque il *Paradiso* dantesco è saturo di ricordi terreni, e questi sono scelti fra i fenomeni più luminosi, che più paiono affini allo spirito, è chiaro che una delle sorgenti della lirica del *Paradiso* è proprio in questa assunzione delle forze terrene più amabili a similitudini dei fenomeni celesti, e nella loro spiritualizzazione. E ciò spiega il fatto che Dante non si soffermi a dare una descrizione a parte dei fenomeni celesti, per questi valendo la descrizione dei terrestri, nobilitata così nella purissima coloritura delle immagini, nella varia musicalità dei suoni e degli accenti da rendere il senso delle cose celestiali, da farne presentire, almeno, quel che di divino vi si contiene. La terra così si fa cielo, assume la purezza e la serenità del cielo, evocata, com'è, nei suoi aspetti più delicati e spiritualizzata mercè l'accento poetico, l'immagine affettuosa e luminosa e la tonalità lieve e diafana delle parole; e così il fenomeno terrestre s'adequa al celeste e si fonde con esso in un solo significato per virtù magica di suoni e modulazioni e accentuazioni musicali, di sospensioni e d'innalzamenti della voce, di note or sommesse e sussurate e or trionfanti e squillanti.

All'infuori dunque di alcuni casi in cui il fenomeno celeste non s'identifica col terrestre — e allora i fenomeni naturali sono vere e proprie similitudini — in generale, nel *Paradiso* dantesco l'immagine terrena si configura come luminosa rappresentazione della stessa vita paradisiaca, non essendo il fenomeno celeste che lo stesso fenomeno terreno, adatto al nuovo ambiente e in esso inquadrato con alcuni tocchi lievi, ma maestrevoli.

Ma c'è anche un'altra forma di passaggio dallo spettacolo terrestre all'aspetto del Paradiso, tanto frequente da doversi ritenere tipico e caratteristico, e cioè: l'immagine naturale, appena espressa, viene idealizzata da espressioni decisamente mistiche, le quali la penetrano tutta, ne vincono il resistere fisico, la mutano in luce e calore, di massa che era, ne fanno una realtà interiore, gioia e limpido riso. E così avviene che lo spettacolo perde ogni aspetto sensibile e si fa sentimento pel trasparire dell'intimità pura delle anime: le immagini delle cose, toccate

dal sentimento, ne sono intenerite, riempite di vita spirituale; l'amore, il fervore, la devozione, che sono in Dante, si trasfondono nelle cose. Si può anzi aggiungere che da quelle immagini, in cui pur rifulgono aspetti di un'esterna realtà terrena, s'irradia tutta un'allusione ad una realtà interiore umana, che è precisamente il sentimento della grazia come glorificante paradiso. E la poesia è in questo vibrar di allusioni, in questa segreta eppure evidente teologia.

Ora cerchiamo più addentro l'essenzialità lirica del *Paradiso* e l'accento profondo della poesia.

Sorge anzitutto una questione. Gli spettacoli di luce e di canto, che pur hanno per se stessi un senso ed un valore poetico, hanno anche un senso, come s'è detto, e significato dottrinale; ma è vero, come pensa il Croce, che fanno l'impressione di povertà nella profusione e che, in quanto vogliono rendere l'unico motivo della gioia paradisiaca, sono ristretti quasi a un solo ordine d'immagini? E che in essi non si ammira che la valentia del poeta, il quale si sforza a rendere evidente quel concetto? Il fatto è, invece, che essi, con tutte le escogitate figure e configurazioni e disposizioni delle luci, non sono che mezzi tecnici, simboli rappresentativi di vite spirituali, e che, invero, hanno un'ispirazione e un carattere prevalentemente intellettualistico.

Nè in ciò è l'originale e tanto meno la profonda lirica del *Paradiso*: non siffatte costruzioni tra realistiche e intellettualistiche, ma è nello atteggiamento dell'animo di Dante di fronte non già alla realistica visione luminosa, ma alla spiritualità che se ne sprigiona, alla purezza di sublime umanità che vi palpita dentro; è nell'epico sentire del poeta cristiano, che in sè accoglie una nota di quel poema eterno della carità e beatitudine e se ne esalta e ne è rapito. Non dunque l'apparato luminoso e sonoro delle mirabili scene spettacolose costituisce elemento di poesia; nè può offrire un tema o motivo poetico l'ascensione mistica figuratamente significata, nè la trasfigurazione sensibile del soprannaturale, del trascendente, e neppure la magnificenza della Chiesa militante assunta nel Cielo; ma la viva poesia è nell'intonazione lirica con che si esprime il sentimento religioso, civile e umano del Poeta; è nel modo, ovverosia nella commozione spirituale con che egli di quella magnificenza risente, investiga e contempla e celebra la natura e i valori, le origini e le vicende; è nell'eterea dolcezza con che in sè rive

e ricanta quei motivi e momenti di amore e di gioia paradisiaca; è nell'ardente austerità con cui nella sua coscienza religiosa viene meditando i problemi stessi della moralità e della santità in rapporto con le ragioni e i fini della civiltà cattolica, della quale s'era assunto nella *Divina Commedia* l'ufficio di storiografo e di poeta e risce ad essere nel *Paradiso* l'epico cantore.

E' pur giusto riconoscere che non le grandi rappresentazioni simboliche di luce e canti, che costarono forse la maggior fatica al Poeta nell'ideare e figurare la magnificenza del Paradiso, sono quelle che per solito — così dice il Croce — « più si ritengono e carezzano nella memoria », si piuttosto « alcune particolari visioni di bellezza e di lietezza, i paesaggi fantastici o i lembi di paesaggi fantastici » di luce, di primavera sovrannamente deliziose.

Ma il senso di vitalità che è in quelle particolari visioni, di una vitalità « che gioisce adesso in quel che di più fresco e gentile e soave possono i sensi umani bramare », da che procede, in che si genera, se non nel profondo ed energico sentire dantesco del divino, dell'infinito, del sovrumano, che naturalmente si converte in motivi e forme di gentilezza, di soavità, di pittorica ebbrezza, non potendo se non tramutarsi e placarsi in ciò che appunto di più puro, di più fresco e gentile i sensi attingono dagli aspetti e dai movimenti della realtà naturale e umana e che la fantasia configura con la ricchezza dei suoi mezzi rappresentativi ?

Dante infatti, sollevato sui mondi planetari, distaccato dalla terra, non oblia la terra: la sua umanità non può dissolversi nell'estasi mistica; chè egli adora Dio profondamente e austeramente, ma non si confonde con Dio.

Può dinanzi al valore divino nella sua mente esaltarsi; può per un momento escire da sè stesso, colpito dal balenare del soprannaturale, ma non per ciò perde la sua personalità, e pur torna, invigorito nella sua virtù visiva e intellettuale, a contemplare, coi puri occhi: ciò che gli sta dinanzi non è già fantasma di un sublime delirio mistico, ma realtà dell'Essere nella forma del divino, la realtà sopramondana, ma viva nella sua pienezza e concretezza teologica, una storia di Dio ch'ei vede e ne gioisce con gli occhi dell'uomo.

E nella pupilla, fissa sul divino, rilucono e passano le immagini della vita terrena.

Quali immagini ? Immagini evocate così, pel gusto letterario delle similitudini e — con più sottile intenzione — delle dissimilitudini ? A queste domande abbiamo già risposto nel discorrere testè degl'intimi rapporti spirituali tra i fenomeni terrestri e quelli celesti.

Quasi sempre il concetto si trasmuta in immagini: il grosso e ingenuo latino dei trattatisti diventa poesia. Si accusa Dante di non aver raggiunto nel *Paradiso* la profonda poesia che è nell'*Inferno* e nel *Purgatorio*. Ma è vano raffrontare le tre cantiche nel loro valore d'arte senza tener conto dei contenuti poetici diversi. Il problema dantesco, nel rispetto estetico, non è lo stesso.

Nell'*Inferno* non supera i confini della psiche individua e della storia, non va oltre il reale; nel *Paradiso* il nucleo del problema è la rappresentazione del soprasensibile che è l'immateriale, la spiritualità incorporea; insomma l'indefinito, quasi l'astratto. L'arte è concretezza, ma può essere anche irradiazione; è scultura, ma può essere anche luce e musica. Nel mondo leopardiano quella piccola gemma dell'*Infinito* vale quanto *Aspasia*; così l'Ugolino dantesco nella torre della fame fra i figli morenti non vale più del tripudio glorioso della candida rosa.

E poi, a che attinse Dante per l'*Inferno* e il *Purgatorio* ? All'anima dell'uomo principalmente. A che pel *Paradiso* ? All'universo, alla natura, di cui non solo osserva e ritrae gli aspetti, per dare parvenza di realtà al suo mondo soprannaturale, ma interroga le voci profonde, i suoni e le armonie, le leggi e le cause; l'orizzonte è più dilatato; l'universo tutto si dispiega davanti al Poeta; ed egli vi attinge la luce, i colori, le linee e le infinitamente varie sembianze. Nell'*Inferno* c'è l'anima dell'uomo, nel *Paradiso* c'è l'anima dell'uomo e l'anima dell'universo, e, più spesso, l'ardore d'umani spiriti confusi alle forme più vitali e gioiose della natura e di questa sono evocati gli aspetti più fulgidi e le vibrazioni più intense a significare qualcosa di quell'indefinito e sublime che è la carità e la letizia di vite spiritualizzate in un mondo sovrumano. Evocazione grandiosa eppure armonica, corretta, perspicua, chiara nella ispirazione e nella forma, perchè per Dante quel mondo del *Paradiso* non era un sogno, un'aspirazione, ma un fatto necessario ed eterno, era un aspetto, il più vasto e luminoso, della storia dell'al di là; in cui la sua piena coscienza di credente

leggeva come in un sacro volume, difficile sì, ma veritiero, sussistente e indistruttibile.

Si può anzi, in senso più largo, affermare che Dante nei luminosi spettacoli e nelle sovrumane armonie del Paradiso converte l'ardore della sua idea, trasfigura gli affetti e le aspirazioni della sua coscienza d'uomo e di cristiano, fa financo vibrare fra quelle luci e quei canti il suo pathos severo di giudice e censore della vita politica e religiosa dell'età sua.

Si è talvolta fantasticato di un Dante visionario, indulgendo all'ingenuità di pensare che il Poeta fosse realmente stato rapito in quelle visioni celestiali. Ma Dante non fu nè un mistico nè un asceta: alla Mistica ha ricorso con libertà d'artista, mosso dalla volontà di superare l'ardua difficoltà del tradurre poeticamente i concetti della scienza teologica; per attingervi quei mezzi tecnici che specialmente la simbologia dei Mistici gli poteva fornire.

Ma sotto l'immenso e relativamente vario spettacolo di figurazioni luminose che di Sfera in Sfera e nell'infinito sfondo del Cielo stellato gli si rappresenta, per entro questa grande e sempre cangiante scenografia paradisiaca vibra e splende, s'agita e s'esalta, canta e s'inebria il suo sentimento del dramma cristiano, il suo sentimento della grandezza e della gloria di Dio e l'ardente pathos del suo pensiero fisso a ripercorrere e a rivivere in sè i fasti della fede in cui crede.

La tecnica degli schemi è una cosa, la poesia del sentimento e del pensiero dantesco è un'altra. E la poesia è in quella lirica del suo cuore e del suo intelletto innalzati e fusi insieme nell'ardente contemplazione e meditazione; è nell'intuizione di una gioiosa vita sovrumana, che gli balena nello spirito solo per virtù del lungo e profondo pensare, a cui tutto si abbandona col sentimento e la fantasia. Ebbrezza di credente, di contemplante, di celebrante, che porta seco nei domini della speculazione intellettuale il suo genio di Poeta.

Della sua umanità e religiosità egli compenetra gli schemi immaginativi e le stupende coreografie scenografiche, eccitato dalla sacra ispirazione che l'ha mosso a cercarli e a inventarli; li riempie, a volte, di vita poetica, quando, cioè, l'aereo sentimento religioso si adagia e si placa in quelle immagini di luce e in quelle armonie di canto che sono la più alta e più pura espressione o realizzazione figurativa.

Allora avviene che la fantasia irrompe per entro le costru-

zioni immaginative e mentali e le didascalie dottrinali per suscitarvi accenti di umano affetto, sfolgorii di commossa spiritualità, immagini di luminoso realismo; o che s'abbandona, per un bisogno di più raccolta comprensione, e, insieme, di più chiara esplicazione, a quelle comparazioni e similitudini in cui l'artista, nell'ebbrezza di una gioia più umana, tutto s'oblia rivivendo e ricantando i finiti e pur profondi motivi della terrena realtà.

Giovanni Getto ha recentemente ripresa la questione della poesia del *Paradiso* con un'indagine intelligente ed organica ¹, che in parte si raccorda alle idee direttrici e ai risultati da me raggiunti in un mio vecchio saggio sul *Simbolo nella rappresentazione dei beati danteschi* ².

« Se si volesse racchiudere — dice il Getto — in una formula provvisoria, didascalica, orientativa il contenuto poetico del *Paradiso*, si dovrebbe parlare di epos della vita interiore, di poesia della vita della Grazia, di poesia dell'esperienza mistica, di lirica dell'adorazione ».

Su questa via, nel considerare, cioè, come « la sorgente lirica, da cui scaturiscono temi e motivi e il ritmo stesso dell'ultima cantica, consista in una intuizione essenzialmente teologica », si dovrebbe cercar di risolvere il problema, tutt'ora aperto, della critica dantesca in ordine al *Paradiso*.

NATALE Busetto

¹ Alludo al suo studio *Poesia e teologia nel Paradiso di Dante* (Milano, Soc. Editr. « Vita e Pensiero », 1944 e poi ripubblicato nel vol. *Aspetti della poesia di Dante*, Firenze 1947).

Pagine assai degne di meditazione, anche se non riescono a risolvere il problema del valore poetico della terza cantica, ha scritto anche Augusto Guzzo nel suo saggio *Il cristianesimo nel Paradiso di Dante* (in *Studi di arte religiosa*, Torino, Bocca, 1932).

² Estr. dagli *Studi di storia e di critica letteraria in onore di F. Flamini*, Pisa, Mariotti, 1915.

LETTURA DEL CANTO XXIII DEL PARADISO *

Dopo aver visto nelle sfere sottostanti le anime dei beati, disposte secondo il diverso grado di beatitudine, Dante ascende con un sublime volo al cielo delle stelle fisse, dove gli appaiono Cristo e la Vergine circondati da una moltitudine di spiriti acclamanti. La lucente sostanza dell'uomo-Dio si manifesta qui per la prima volta, nella sovrumana potenza del suo fulgore, agli occhi abbagliati del poeta.

Si è detto che, agli effetti della poesia, questo canto sembra celebrare piuttosto il trionfo di Maria, dell'umile e alta creatura, alla quale Dante rivolge un inno devoto e umanissimo, che scaturisce direttamente dal cuore del fedele e non dalla mente del teologo, come accade, invece, per la rappresentazione del Cristo. Altri ancora ha osservato che il canto XXIII, insieme con quelli che lo seguono fino alla conclusione del poema, forma « una grande azione sacra che mette capo alla visione di Dio »¹.

* Questa lettura fu tenuta presso l'Università di Catania, il 27 marzo 1953, nel ciclo di conferenze promosso dal comitato catanese della « Dante Alighieri ». Nel comporla ho tenuto presenti i principali commenti antichi e moderni, e, in particolare, quelli del TOMMASEO, CASINI-BARBI, MOMIGLIANO, GRABHER, nonché le letture precedenti di: F. PELLEGRINI, *il c. XXIII del Paradiso*, nella « *Lectura Dantis* » sansoniana, Firenze, 1904; di M. PORENA, *Paradiso XXIII*, nel vol. *La mia Lectura Dantis*, Napoli, 1932, pp. 341-364; di L. TONELLI, *Il c. XXIII del Paradiso*, in « *Convivium* », 1932, pp. 675-695. Brevi ma acute osservazioni ha dedicato al nostro canto MARIO FUBINI nella sua lettura fiorentina del c. XXXIII del Par. pubblicata nel vol. *Due studi danteschi*, Firenze, 1951. Degli scritti di critica dantesca, che hanno di recente approfondito particolarmente l'indagine sulla poesia della terza cantica ritengo necessario ricordare almeno i seguenti: A. GUZZO, *Il Paradiso e la critica del De Sanctis* nella « *Rivista d'Italia* » del 15 nov. 1924; U. COSMO, *L'ultima ascesa*, Bari, 1936; G. GETTO, *Aspetti della poesia di Dante*, Sansoni, 1947. Da quest'ultima opera, che contiene pagine fondamentali sulla poesia del Paradiso, ho tratto non pochi spunti e osservazioni felici, anche là dove non la cito di proposito.

¹ Circa il motivo dominante del c. XXIII, osserva il Cosmo (*op. cit.*, 302) che « in realtà il canto del trionfo di Cristo è il trionfo di Beatrice e della Vergine. Per esse è tutta l'effusione degli affetti. Cristo stesso è qui per farle più

Pur accogliendo quanto di vero è indubbiamente contenuto in queste affermazioni, a me pare, tuttavia, che il significato umano e poetico di questo canto vada ricercato soprattutto nella espressione di uno stato di gioia spirituale, di gaudium dell'anima rapita nella contemplazione di Dio. Questo motivo impronta di sé le immagini, le parole, i suoni e i colori di tutto il canto, realizzandosi compiutamente con una singolare coerenza fantastica.

Il tema lirico dell'ascesa spirituale, di questo graduale sublimarsi dell'anima fino alle soglie del divino, che è, poi, il sentimento fondamentale della terza cantica, si preannuncia con note alte e solenni già sul finire del canto precedente. Perciò, alla invettiva di San Benedetto contro la corruzione del suo Ordine, si fa seguire una lunga pausa descrittiva, la quale, al di là di una semplice necessità strutturale, risponde ad una ben definita funzione artistica. Alla polemica religiosa e morale, che aveva risonato aspramente, gettando vividi sprazzi di terrene passioni nello sfondo sereno dei cieli, succede un momento di intima spiritualità, liricamente suggestivo e tutto dominato dal meditare lento e assorto del poeta. Appena scompaiono, in un turbine vorticoso di luce, le anime dei contemplanti, l'interesse poetico si concentra, infatti, sulla persona di Dante e i versi assumono subito un tono di spirituale raccoglimento.

In questo nuovo clima poetico si giustificano, pertanto, il patetico accenno alla vicenda interiore del pellegrino sacro, l'ardente invocazione ai Gemelli, lo sguardo di stupore rivolto al cammino percorso e, infine, il ricordo di quella « aiuola che ci fa tanto feroci », in cui palpita ancora un sentimento terreno, ma come purificato dall'altezza spirituale raggiunta.

A voi divotamente ora sospira
l'anima mia, per acquistar virtute
al passo forte che a sé la tira.
« Tu se' sì presso a l'ultima salute »
cominciò Beatrice, « che tu dèi
aver le luci tue chiare ed acute.

« die ». Giudizio che richiama quello del Porena (*op. cit.*, 362-63). « Ma nella gerarchia poetica di questo canto la vera trionfatrice e la vera regina è Maria ». Il Momigliano, invece, nel suo finissimo commento al Paradiso (pp. 743 sgg.) sottolinea, per quanto riguarda il nostro canto, la solennità della scena celeste, la quale « ha insieme della drammaturgia sacra e dell'inno e con un inno si conclude ».

E però, prima che tu più t'inlei,
 rimira in giù, e vedi quanto mondo
 sotto li piedi già esser ti fei;
 sì che 'l tuo cor, quantunque può, giocondo
 s'appresenti a la turba triunfante
 che lieta vien per questo ètera tondo ».

Il tema del trionfo di Cristo, di codesta visione estasiante è già annunciato in questi versi del canto XXII. Se la prima terzina esprime con patetici accordi lo sgomento e il tremore dell'anima che si sente come sopraffatta da una forza sovrumana, le parole di Beatrice scandite con un accento sicuro e deciso dicono, all'incontro, il rilevarsi vittorioso della sua coscienza morale, temprata dalla trionfale ascesa attraverso le sfere celesti. Un verso solo (« Tu se' sì presso a l'ultima salute... ») basta a dipingere l'ansiosa attesa che prelude all'evento celeste, il termine ultimo a cui tendeva tutto il viaggio ultraterreno.

Ma prima di abbandonarsi al gaudio della visione divina, il poeta guarda indietro, alle sfere celesti che stanno ormai sotto i suoi piedi, affinchè dalla considerazione del lungo cammino percorso possa trarre nuovo incitamento per avvicinarsi all'ultima salute, a Dio. E lo sguardo che rivolge alla sede dei mortali dice la gioia di chi si è con strenua ascesi innalzato sulle miserie terrene e sta per congiungersi col sommo vero.

Col viso ritornai per tutte quante
 le sette spere, e vidi questo globo
 tal ch'io sorrisi del suo vil sembiante;

E tutti e sette mi si dimostraro
 quanto son grandi, e quanto son veloci,
 e come sono in distante riparo.

L'aiuola che ci fa tanto feroci,
 volgendom'io con li eterni Gemelli,
 tutta m'apparve da' colli a le foci.

Poscia rivolsi li occhi a li occhi belli.

Un ultimo sguardo al nostro globo e un sorriso di disprezzo per quella terra che è appena un'aiuola e pur ci rende tanto feroci; poi, con impeto incontenibile gli occhi ritornano a colei che è insieme guida sapiente e affettuosa ispiratrice del mistico viaggio. L'ultimo verso, sollevando di colpo la fantasia e l'anima del poeta verso l'inebriante bellezza di Beatrice determina una suggestiva pausa di silenzio e, col suo estatico accento, so-

gna il passaggio alla situazione poetica del canto seguente. Quello sguardo amoroso, in cui trepida una muta dedizione diventa così il musicale preludio della scena con cui si apre il nuovo canto.

La prima immagine, infatti, che ci viene innanzi dipinge con una stupenda pittura l'ardente desiderio e l'attesa di una mirabile visione. Ma bisogna aggiungere che essa, per il singolare rilievo che assume nelle prime terzine si pone anche come figura simbolica estremamente indicativa della trama di immagini delicate e affettuose, di cui è intessuto tutto il canto.

Come l'augello, intra l'amate fronde,
 posato al nido de' suoi dolci nati
 la notte che le cose ci nasconde,
 che, per veder li aspetti disïati
 e per trovar lo cibo onde li pasca,
 in che gravi labor li sono aggrati,
 previene il tempo in su aperta frasca,
 e con ardente affetto il sole aspetta,
 fiso guardando pur che l'alba nasca;
 così la donna mia stava eretta
 e attenta, rivolta inver la plaga
 sotto la quale il sol mostra men fretta:
 sì che, veggendola io sospesa e vaga,
 fecimi qual è quei che disïando
 altro vorria, e sperando s'appaga.

Quando abbiamo finito di leggere questi versi e abbiamo lentamente goduto l'affettuosa dolcezza che li pervade, vien fatto ancora di chiedersi da quale sentimento è scaturito l'accento lirico che li rende così suggestivi. Tutti i commenti non mancano di sottolineare la delicatezza delle espressioni che conferiscono calore umano alla figura stessa dell'uccello, nonchè la perfetta rispondenza tra il suo atteggiamento e quello di Beatrice. Quei critici, poi, che vogliono considerare anche nel Paradiso l'ispirazione umana e terrena come l'unica materia sentimentale suscettibile di rappresentazione poetica, trovano naturalmente in questa immagine tratta dall'affetto materno un ulteriore appoggio alle tesi di un Paradiso fattosi terrena visione, sia pure di una terra purificata e alleggerita del peso delle passioni più violente. Ma, in effetti, chi legge attentamente quei versi vi sente qualcosa di più che una semplice pittura, sente, cioè, che la scena in apparenza realistica è tutta pervasa di una intimità spirituale, che s'impronta di quell'ansia del di-

vino, nella quale abbiamo riconosciuto il motivo dominante del canto. Non è possibile, perciò, isolare i due termini del paragone senza spezzare l'affilato poetico che fonde le due immagini in un vibrante anelito religioso. Si veda, infatti, come è tutto un susseguirsi di espressioni che contengono una costante allusione ad una realtà di trasognata contemplazione (« per veder li aspetti disiati », « e con ardente affetto il sole aspetta, fiso guardando pur che l'alba nasca ») e ancora, l'atmosfera di religioso mistero che si diffonde, prima, da quel paesaggio notturno (« la notte che le cose ci nasconde ») e poi, da quella incipiente chiarezza dell'alba, in cui sentiamo l'irradiarsi di un'altra luce, quella di Dio, che sta per dilagare davanti agli occhi estatici del poeta.

Il tema della celeste apparizione, preannunciato nel lento svolgimento della similitudine, irrompe subito con note trionfali e si iscrive nel puro linguaggio della luce, della più immateriale delle sostanze terrene. L'accento rapito dei versi e l'insistenza di immagini luminose creano fin dall'inizio il particolare ritmo poetico di questo canto, nel quale ad abbaglianti splendori si alternano esclamazioni di stupore per il soverchiare della visione divina, che è insieme luce ed armonia, splendore celeste e beatitudine ineffabile. Si può dire, anzi, che il canto XXIII segna un momento importante nello sforzo di adeguarsi all'ultima visione e vuole esprimere con immagini di luce, di danza e di melodia l'ebbrezza spirituale del pellegrino sacro, il suo progressivo immedesimarsi nel divino.

Ma l'attesa, appunto perché così intensa, non dura che un istante e l'anima subito si placa nella contemplazione di un paesaggio di luce, del solenne corteo di spiriti beati, che Cristo ha salvato, trionfando sul demonio.

Ma poco fu tra uno e altro quando
del mio attender, dico, e del vedere
lo ciel venir più e più rischiarando.
E Beatrice disse: « Ecco le schiere
del trionfo di Cristo e tutto il frutto
ricolto del girar di queste spere ! »
Pariemi che 'l suo viso ardesse tutto,
e li occhi avea di letizia sì pieni,
che passar men convien senza costrutto.

Il gaudio spirituale di cui è colma l'anima del poeta si traduce quindi nella celeste letizia della sua donna, la cui im-

magine diffonde un'aura di gentilezza umana in questo canto che celebra l'ebbrezza del divino. Nello sfondo luminoso del cielo stellato rinasceva, fatta più bella e santa dalla visione di Dio, la figura apparsa nei sogni estatici della sua giovinezza. Creatura umana e palpitante d'amore, ma anch'essa spiritualmente avvivata dallo specchio divino in cui affigge acutamente i suoi occhi. Il suo volto acceso di celeste ardore introduce il motivo della grazia illuminante che verrà cantato nelle terzine seguenti con la più famosa delle similitudini dantesche.

Quale ne' plenilunii sereni
 Trivia ride tra le ninfe eterne
 che dipingon lo ciel per tutti i seni,
 vidi sopra migliaia di lucerne
 un sol che tutte quante l'accendea,
 come fa il nostro le viste superne;
 e per la viva luce trasparea
 la lucente sustanza tanto chiara
 nel viso mio, che non la sostenea.

Ancora una volta Dante si serve di uno spettacolo terreno, assai familiare ai nostri occhi, per esprimere un'eccezionale esperienza mistica; evocando il limpido paesaggio di un cielo notturno, il poeta gli infonde non so quale spiritualità, in cui consiste tutto il suo incanto. Non c'è dubbio, infatti, che il paragone, considerato come una delle prove più perfette della poesia di Dante, non solo affascina i nostri occhi per la purezza immacolata di quella chiarezza lunare che dilaga per tutti i seni della volta celeste, ma parla specialmente al nostro spirito ².

Il tono assorto e contemplativo dei versi denuncia chiaramente il trasformarsi di questa scena realistica in visione interiore, piena di mistico stupore. E questo effetto poetico viene ottenuto mediante la fusione perfetta dei due termini della similitudine, sicché la luce dell'astro notturno diventa un riso celeste, in cui si avverte una presenza divina, e le ninfe eterne riflettono i raggi di una fonte sublime, vere creature beate. Cer-

² Sul carattere spirituale che acquistano nel Paradiso le immagini realistiche scrive il Guzzo nel saggio citato (p. 463): « Dante prelude agli spettacoli di Paradiso con similitudini terrene: stabilitele, le corregge, le fa più lievi, le ritocca: così ritoccate, le similitudini non sono più paragoni: sono esse stesse gli spettacoli di Paradiso; nè si può parlare propriamente di terra che presta immagini a rendere intelligibile il cielo, perchè la terra stessa si è, man mano, sotto i ritocchi, volatilizzata in una natura celeste, ed ora è cielo essa stessa ».

tamente nessun poeta ha saputo esprimere, come Dante in questi versi, il religioso stupore che invade l'anima nostra dinanzi all'infinita distesa del cielo, alla mirabile grandezza e vastità della creazione di Dio. Un senso di sgomento e insieme di beatitudine fa uscire il poeta in una commossa esclamazione:

Oh Beatrice dolce guida e cara !
 Ella mi disse: « Quel che ti sobranza
 è virtù da cui nulla si ripara.
 Quivi è la sapienza e la possanza
 ch'apri le strade tra 'l cielo e la terra,
 onde fu già sì lunga disianza ».

Il primo verso è davvero un grido affettuoso che sale dal profondo del cuore e dice nella sua patetica immediatezza quale influsso potente ha esercitato nella vita spirituale di Dante l'immagine di Beatrice. Si potrebbero citare molti versi della *Commedia* improntati, come questo, di una indicibile intimità affettuosa, dai quali scaturisce il senso di un'esperienza amorosa profondamente vissuta e rinvigorita dalla vicenda del viaggio ultraterreno. Ma quelle parole effondono anche la riconoscenza per colei che, come dirà altrove, l'ha tratto dalla servitù del peccato alla libertà dello spirito.

Sarà, perciò, Beatrice stessa a celebrare in una atmosfera rarefatta e solenne l'irresistibile potenza di Cristo (« Quel che ti sobranza è virtù da cui nulla si ripara »), presentando il mistero della redenzione come l'ardua impresa di colui che « apri le strade tra 'l cielo e la terra », immagine che completa con la vastità dello sfondo cosmico il senso di grandezza sovrumana che traspare da tutta la *terzina*.

Il sentimento di Dio in Dante si configura, appunto, come infinita potenza, remota e inaccessibile alla mente umana. L'immagine di quella luce meridiana che illumina, sovrana e immobile, la turba dei beati diventa, dunque, la spontanea metafora di un'assoluta trascendenza, di un abisso di Sapienza nel quale « ogni aspetto creato è vinto pria che vada al fondo ». E' stato, inoltre, notato che nel poema dantesco Cristo è, in effetti, « colui che in terra addusse la verità che tanto ci sublima », il Cristo elaborato dalle *Somme teologiche*, più che il Gesù degli *Evangelii* ³.

³ Sul carattere intellettuale della figura di Cristo si veda quanto scrive il Cosmo (*op. cit.*, 229): « La sua coltura gli chiudeva così la rappresentazione della

Si spiega, così, come nel nostro canto il poeta non abbia rappresentato l'umanità del Redentore, ma ancora una volta l'assoluto trascendere della sostanza divina in uno spettacolo di soverchiante splendore. Lo stato d'animo che suscita in lui l'apparizione di Cristo non sarà nemmeno un affetto devoto, come più avanti accadrà per la Vergine, ma solo una profonda emozione, un senso di ammirazione e di stupore.

Come foco di nube si diserra
per dilatarsi sì che non vi cape,
e fuor di sua natura in giù s'atterra,
la mente mia così, tra quelle dape
fatta più grande, di sé stessa uscìo,
e che si fesse rimembrar non sape.

L'impossibilità di rievocare quel che la mente intuisce nell'attimo fuggevole della visione è motivo già espresso all'inizio della cantica, ma qui ritorna ravvivato dal ricordo immediato della sua esperienza. Quello descritto nei versi citati è, senza dubbio, uno stato di esaltazione mistica, l'estasi cioè, che ci distacca completamente dalle cose materiali e ci solleva in una regione soprannaturale, dove non ci segue più la memoria.

Ma se Dante non ignora la folgorazione di cui parlano i mistici medievali da Riccardo da San Vittore a San Bonaventura e a Sant'Agostino, diverso appare, peraltro, il contegno della sua personalità umana e artistica. Il suo misticismo, come è stato osservato, non lo porta mai ad annullarsi interamente nell'oggetto della contemplazione, come accade, per esempio, a Iacopone da Todi, ma conserva sempre una chiara consapevolezza del proprio essere e, poeticamente, rifugge da ogni vaneggiamento o scompostezza verbale. La prova di questo inalterato equilibrio umano è data dal linguaggio preciso e, talvolta, quasi scientifico, con cui Dante descrive le sue estatiche visioni o il suo smarrimento. Conferma tale atteggiamento, ad esempio, il paragone della mente che esce fuori di sé, con il vapore igneo che si dilata e precipita sulla terra, perchè non può esser più contenuto dalla nube.

parte umana di Gesù per non lasciargli vedere che la natura divina del Cristo, e la rappresentazione non poteva essere che di un trascendente. Il che è come dire simbolica. Ora poichè i beati erano luci illuminate, Cristo non poteva essere che una *lux illuminans*, e il sentimento provocato dalla sua comparsa non altro che stupore e tremore ».

Ma la poesia dell'anima che rimane immemore e trasognata culmina stupendamente nella terzina seguente:

Io era come quei che si risente
di visione oblita e che s'ingegna
indarno di ridurlasi a la mente...

L'immagine, che ha proprio l'indefinita vaghezza del sogno, rappresenta con la solita precisione lo smemorare malinconico dell'anima, che ha intravisto per un momento l'essenza divina e subito l'ha smarrita. Lo stesso motivo ritornerà nell'ultimo canto a significare lo svanire della visione di Dio e l'infinita dolcezza che essa ha lasciato nel cuore.

Quasi a rinfrancare la sua virtù smarrita risuona ora la voce della celeste donna, che invita il poeta a mirarla con occhi più acuti.

« Apri gli occhi e riguarda qual son io:
tu hai vedute cose, che possente
se' fatto a sostener lo riso mio ».

Ma come la visione di Dio si sottrae ad ogni possibilità di rappresentazione, così anche il sorriso di Beatrice è cosa stupenda e ineffabile. L'uomo che aveva voluto fissare con occhi mortali la trascendente bellezza dei cieli dovrà, perciò, confessare con malinconica umiltà l'insufficienza della sua parola a rendere lo spettacolo sublime del Paradiso:

Se mo sonasser tutte quelle lingue
che Polimnia con le suore fero
del latte lor dolcissimo più pingue,
per aiutarmi, al millesmo del vero
non si verria, cantando il santo riso
e quanto il santo aspetto facea mero.
E così, figurando il paradiso.
convien saltar lo sacrato poema,
come chi trova suo cammin riciso.

Pure, la sua rinuncia è soltanto apparente, ché non rimane affatto inespresso il sentimento dell'artista, impegnato nello sforzo di vincere la resistenza della materia. Poesia dell'ineffabile, dunque, non confessione d'impotenza fantastica, quella che si esprime nella iperbole dei versi citati. E la sorgente lirica dalla quale nasce siffatta poesia, si chiarisce ancor meglio nella consapevolezza di aver affrontato un tema arduo, che trascende le capacità umane e col suo peso fa tremare la mano dell'artista.

Riprendendo, infatti, il motivo già espresso con rara efficacia nel II canto, il poeta si esalta nell'immagine di una solitaria navigazione, che la nave audace del suo ingegno imprende per mari sconosciuti e inesplorati:

Ma chi pensasse il ponderoso tema
e l'omero mortal che se ne carica,
nol biasmerebbe se sott'esso trema.
Non è pileggio da picciola barca
quel che fendendo va l'ardita prora,
né da nocchier ch'a sé medesmo parca.

L'orgoglio di aver tentato una impresa sovrumana si fonde altrove con il commosso ricordo della sua vita, consumata nel culto della poesia. Da questo strenuo travaglio artistico, perseguito con ascetico rigore nella tristezza dolorosa dell'esilio, il poeta sperava ancora che nascesse il premio ambito del ritorno nella sua città, alla quale andava pur sempre l'accorato sospiro della sua anima.

Ma il tema della estatica visione urge di nuovo alla fantasia del poeta, configurandosi nella scena di un prato fiorito, illuminato da una luce sfolgorante dall'alto. Dal volto di Beatrice, vagheggiato con sensi d'amore, gli occhi del poeta passano con crescente meraviglia allo spettacolo affascinante di un mistico giardino, i cui fiori germogliano sotto la luce vivificante di Cristo.

« Perché la faccia mia sì t'innamora,
che tu non ti rivolgi al bel giardino
che sotto i raggi di Cristo s'infiora ?
Quivi è la rosa in che il verbo divino
carne si fece; quivi son li gigli
al cui odor si prese il buon cammino ».

Un gusto critico più penetrante ha mostrato, di recente, che il fascino poetico di queste immagini di fiori e di giardini nasce soprattutto dal loro significato metaforico, cioè, dal costante richiamo ad una esperienza mistica. Siffatto linguaggio allusivo si trova, infatti, già documentato nella Sacra Scrittura e nei testi dei mistici medievali, dai quali Dante poteva attingere una ricca serie di espressioni analogiche⁴. Così nel Van-

⁴ Sul valore delle immagini terrene del Paradiso osserva il Getto nel suo suggestivo saggio: *Poesia e teologia nel Paradiso di Dante* (op. cit., 149): « Sono, questi, aspetti di una esterna realtà terrena, ma da cui s'irradia tutta un'allusione a una realtà interiore umana, quel sentimento della grazia come glorificante para-

gelo di San Giovanni Cristo è detto « *lux vera quae illuminat omnem hominem venientem in hunc mundum* », mentre della Vergine San Bernardo parla come di una rosa « *Maria autem rosa fuit candida per virginitatem, rubicunda per charitatem...* » e, infine, quando Dante chiama gli apostoli « gigli » che guidarono con il loro odore, ossia con i propri atti edificanti, gli uomini verso la via della salvezza, egli si ricollega ad una lunga tradizione religiosa, nella quale poteva trovare espressioni come questa « *Sancti tui, Domine, florebunt sicut lilium et sicut odor balsami erunt ante te* ».

La poesia del fiore come spontaneo simbolo di gaudio spirituale si farà sentire con accenti sempre più alti nei canti successivi, fino a culminare nella grandiosa figurazione della mistica « rosa ». E non si può non richiamare (dal canto XXX) il fiume di luce che scorre tra due rive « dipinte di mirabil primavera » e (dal XXXI) la plenitudine volante degli angeli che come « schiera d'api » « nel gran fior discendeva che s'adorna di tante foglie, e quindi risaliva la dove 'l suo amor sempre soggiorna ».

Ma, per tornare ai versi che stiamo commentando, si veda come l'immagine dominante sia quella di Maria, presentata nel mistero soave della sua maternità con parole soffuse di umana tenerezza (« Quivi è la rosa in che il verbo divino carne si fece »). Il tema della glorificazione di Maria subisce, però, ancora una pausa, durante la quale la scena poetica si accende di una moltitudine di splendori divini. Sono le anime dei beati che il poeta contempla con rinnovato stupore e in un nuovo drammatico tentativo di cogliere con lo sguardo l'essenza del beato regno.

Così Beatrice; e io, che a' suoi consigli
tutto era pronto, ancora mi rendei
a la battaglia de' debili cigli.

Sempre l'anelito religioso si traduce nello strenuo sforzo degli occhi mortali che cercano di fissare ciò che trascende la loro forza visiva. E il motivo nasce, com'è noto, dal concetto stesso che Dante ha della beatitudine, come stato spirituale che consiste nella diretta visione di Dio e non nell'amore di lui.

diso. E la poesia è in questo vibrare di allusioni, in questa segreta e pur evidente teologia ». Ma si veda anche l'opportuna citazione di numerosi passi della Sacra Scrittura e di autori religiosi, con cui viene chiarita la tesi suddetta (pp. 139, 145).

Quinci si può veder come si fonda
 l'esser beato ne l'atto che vede
 non in quel ch'ama, che poscia seconda.

(XXVIII, 109-111)

Perciò, quanto più ci si innalza nella intuizione di Dio, tanto più s'accresce il bisogno di comprenderlo con l'intelletto. Conseguenza naturale di una siffatta concezione teologica sarà, appunto, la ricerca di un linguaggio sempre controllato e preciso.

Ma ecco un altro paesaggio di luce e di fiori, evocato nella sua limpida trasparenza di natura primaverile. Lo suggerisce la scena dei beati illuminati da Cristo, la cui luce, però, si sottrae alla vista diretta del poeta.

Come a raggio di sol che puro mei
 per fratta nube già prato di fiori
 vider, coverti d'ombra, li occhi miei,
 vid'io così più turbe di splendori,
 fulgorate di su da raggi ardenti,
 senza veder principio di fulgori.

Nonostante la finitezza e l'evidenza realistica di quella immagine pittorica che introduce il paragone, anche qui prevale nell'insieme dei versi la suggestione indefinita di una luce soprannaturale. Sicché i due termini della similitudine non appaiono affatto separabili, ma costituiscono poeticamente un'unica estatica contemplazione della luce divina, che si fa di nuovo remota e inaccessibile agli occhi mortali. Ma la scomparsa di Cristo, che s'innalza verso l'Empireo, permetterà al poeta di fissare lo sguardo sulle anime dei beati, luci meno intense per i suoi occhi ancora deboli. Alla meraviglia per il dilagare della luce divina segue, quindi, un'esclamazione piena di riconoscenza:

O benigna virtù che sì li 'mprenti,
 su t'esaltasti, per largirmi loco
 a li occhi li che non t'eran possenti.

Nel ritmo ascensionale di questa luce che si esalta verso più sublimi altezze si esprime ancora una volta il sentimento di Dio come assoluta trascendenza e con questa grandiosa immagine si conclude altresì il trionfo di Cristo.

Dalla rarefatta luce di Dio ora si discende a più miti splendori, ad un fuoco soffuso di gentilezza umana, e la poesia di Dante si impronta di accenti melodiosi e inventa immagini de-

licate e affettuose. Se l'umanità di Cristo lo ha lasciato indifferente, la figura della Vergine, invece, gli dà una commozione profonda e attenua, con la dolcezza del suo profilo, la tensione teologica della visione di Dio. Il nome della rosa mistica, con cui Beatrice aveva indicato Maria, spinge il poeta a cercare la luce della Vergine, quella che vince ogni altra per intensità:

Il nome del bel fior ch'io sempre invoco
e mane e sera, tutto mi restrinse
l'animo ad avvisar lo maggior foco.

Ma la parafrasi della terzina disperde del tutto l'intimità affettuosa di quel primo verso, che evoca, con l'accento della quotidiana preghiera, una scena devota e familiare. Solo un poeta come Dante poteva inserire un richiamo alla sua terrena esperienza di fedele senza sminuire il carattere solenne di questa azione sacra. Il lontano preludio di questa particolare disposizione sentimentale si trova già in alcuni versi del canto precedente:

S'io torni mai, lettore, a quel divoto
trionfo per lo quale io piango spesso
le mie peccata e 'l petto mi percuoto...

Ora, però, il nome della Vergine schiude l'animo del poeta ad una confessione più aperta e patetica, la quale, posta all'inizio, serve a precisare subito la tonalità lirica, umana e affettuosa, che domina l'episodio del trionfo di Maria.

Per il singolare rilievo poetico che assume nella Commedia la figura della Vergine, è stato opportunamente ricordato da Umberto Cosmo che « la salvazione di Dante ha come prima ispirazione la pietà di lei: ella frange il duro decreto pronunciato da Dio e ammonisce Lucia che il suo fedele ha bisogno di lei ». Sarà essa — si può aggiungere — che otterrà al pellegrino sacro la visione di Dio, termine ultimo della spirituale ascesa.

Ma il culto della Vergine, appunto perchè sentito con viva partecipazione affettiva, si atteggia nel nostro canto secondo i modi della letteratura religiosa e attinge le sue immagini dalla stessa liturgia cattolica.

Dante, infatti, non sdegna di accogliere i suggerimenti che gli venivano dalla devozione popolare e usa gli epiteti più cari al cuore dei fedeli, pur mantenendo sempre l'elevatezza formale del suo linguaggio. Ritornano, perciò, nei suoi versi gli attributi della Vergine, che ricorrono nelle litanie lauretane e

negli inni della Chiesa, dalla « rosa mystica » alla « stella matutina » e « maris stella ». Viene accolta, infine, anche l'immagine tradizionale della Vergine incoronata di stelle, della « mulier amicta sole » « coronata stellarum duodecim » che dà luogo ad una figurazione celeste, aerea e delicata. Tale è la scena che descrive la discesa dell'angelo, volante corona di luce che ricinge quella della Vergine:

E come ambo le luci mi dipinse
il quale e il quanto de la viva stella
che là su vince, come qua giù vinse,
per entro il cielo scese una facella,
formata in cerchio a guisa di corona,
e cinsela e girossi intorno ad ella.

Una scena che conserva l'intonazione affettuosa dei versi precedenti, nonostante la lentezza solenne e il carattere di mistero sacro. Sicchè la Vergine appare come l'astro fulgente, che nel cielo supera per grandezza tutti gli altri splendori e in terra tutte le creature umane per virtù.

L'inno celestiale che intona subito dopo l'arcangelo Gabriele evoca una memoria di suoni e di melodie, che rapiscono l'anima, rendendola estranea alle cose materiali.

Qualunque melodia più dolce sona
qua giù, e più a sé l'anima tira,
parrebbe nube che squarciata tona,
comparata al sonar di quella lira
onde si coronava il bel zaffiro
del quale il ciel più chiaro s'inzaffira.

E' stato notato che la poesia del Paradiso si fa più alta, allorchè l'estasi mistica si traduce nella musicalità delle parole, perdendo quasi la compiutezza del rilievo logico ⁵. Io direi, piuttosto, che il sentimento ispiratore di questa cantica è, nella

⁵ Sul rapporto tra misticismo e musicalità negli ultimi canti del Paradiso nota finemente il Momigliano: « Quanto più la terza cantica procede e, in complesso, s'innalza, tanto più la poesia sgorga dalla musica che avvolge la materia, anche se questa è figurativa, anche se questa è dottrinale. E allora dobbiamo dire che il meglio del Paradiso non scaturisce dalla forza e dalla complessità dei convincimenti teorici di Dante, non dall'innervatura che gli offriva la scolastica, ma da un rapimento religioso, da un atteggiamento mistico che i critici non hanno riconosciuto solo perchè questo atteggiamento, governato da un sicuro istinto artistico, non dilaga nelle incompostezze verbali degli scrittori che sono mistici ma non poeti » (*op. cit.*, p. 673).

sua pura spiritualità, esso stesso un motivo musicale, che rifugge da ogni contaminazione con la realtà corporea, e ammette soltanto un linguaggio vago e indefinito, quello, appunto, del canto e della melodia. Le immagini, tratte dal mondo dell'armonia sorgono, quindi, spontanee e s'infittiscono man mano che l'esultanza interiore si fa più intensa e profonda. Quella melodia che « dolce sona » e « a sé l'anima tira » dice stupendamente l'obliarsi dell'anima nella contemplazione del divino.

Il paragone che segue, della nube squarciata che produce un lacerante tuono sembra, in effetti, creare una dissonanza sgradita e tale parve al Tommaseo; ma conviene osservare che la stessa durezza dei suoni contribuisce a far risaltare, per contrasto, la dolce melodia di quella lira celeste. E non ci sfugga, infine, la soave coloritura del « bel zaffiro », simbolo trasparente e prezioso della Vergine che riempie del suo vivo splendore il cielo più luminoso, cioè l'Empireo.

Le parole in cui si effonde l'ardente affetto dell'arcangelo si intonano anch'esse alla elevatezza spirituale della scena e servono a dare la suggestione di un amore sovrumano. Ne acquista un solenne risalto la figura della Vergine, celebrata nella sua eccelsa grandezza di madre divina. L'attributo della maternità viene, infatti, fortemente spiritualizzato dalla ridente metafora « l'alta letizia che spira del ventre che fu albergo del nostro disiro ». Così la Vergine è qui la madre di Cristo, di colui che l'umanità ha atteso con ardente desiderio perchè la riscattasse dal peccato, ma appare, insieme, quale « donna del ciel », creatura celeste che ravviva con la sua luce la sfera suprema.

« Io sono amore angelico che giro
l'alta letizia che spira del ventre
che fu albergo del nostro disiro;
e girerommi, donna del ciel, mentre
che seguirai tuo figlio, e farai dia
più la spera suprema perché li entre ».

Ora il canto celestiale si conclude e Dante esprime con la bellissima immagine del suggello l'ermetico concludersi di quella « circolata melodia ». Di quest'ultima espressione, singolarmente nuova ed efficace, ebbe a dire il Tommaseo con molta finezza: « Non è uno spirito che parla, né un circolo che armonizza, è una melodia che si gira ».

Così la circolata melodia
 si sigillava, e tutti li altri lumi
 facean sonare il nome di Maria.

Nel silenzio, carico di trasognato stupore, che segue all'inno dell'arcangelo, si leva alta e appassionata l'invocazione dei beati. La scena, che è stata fin qui dominata dai personaggi principali, si trasforma ora in una grandiosa rappresentazione corale. Il motivo che anima l'ultima parte del canto è, infatti, l'ardore spirituale della « turba triunfante », nella quale si rifrange l'alta letizia di Cristo e della Vergine.

L'innalzarsi della « coronata fiamma » verso la vertiginosa altezza dell'Empireo suggerisce, intanto, un altro spunto poetico, piuttosto raro nella figurazione del Paradiso. Vogliamo alludere alla poesia della pura spazialità, al senso delle distanze percorse, che se è particolarmente vivo nell'*Inferno* e nel *Purgatorio*, dove crea l'impressione di un paesaggio reale, manca, invece, o s'incontra di rado nella terza cantica, essendo l'ascesa di Dante un fatto puramente spirituale, il sublimarsi del suo spirito, come è stato notato, non un innalzarsi sensibile⁶. Pure è innegabile che i versi seguenti vogliano darci soprattutto la suggestione di una distanza immensa, di uno spazio infinito:

Lo real manto di tutti i volumi
 del mondo, che più ferve e più s'avviva
 ne l'alito di Dio e nei costumi
 avea sopra di noi l'interna riva
 tanto distante, che la sua parvenza,
 là dov'io era, ancor non appariva:
 però non ebber li occhi miei potenza
 di seguitar la coronata fiamma
 che si levò appresso sua semenza.

Con questa metafora, di un solenne barocco, Dante riesce ad evocare un'immagine di grandezza cosmica, quella, appunto, del Primo mobile, che è il cielo più veloce e fervente d'amore per il desiderio che lo spinge continuamente verso Dio.

⁶ Per il senso della spazialità del Paradiso scrive giustamente il Breglia (*Poesia e struttura nella Divina Commedia*, Genova, 1934, p. 100): « Ma, nel complesso, è proprio la rappresentazione dello spazio e del movimento attraverso lo spazio, che manca. E vi manca, non per incapacità del poeta nel rappresentarla, ma perchè egli fu spinto ad escluderla da una delle leggi poetiche proprie di questa cantica; quella che voleva che la visione del Paradiso non fosse un innalzarsi sensibile, ma un sublimarsi dello spirito ».

Proiettata nello sfondo infinito dei cieli, la scena che segue, pervasa di una umanità semplice e familiare, acquista una risonanza poetica che trascende e sublima l'intimità degli affetti terreni. E' da rilevare, però, che la beatitudine delle anime, espressa, di solito, dallo spettacolo uniforme della danza e del canto, si manifesta nel nostro canto con rara animazione lirica, sicchè i beati non appaiono puri echi acclamanti, specchi che riflettono la luce divina, ma vere figure spirituali, nelle quali palpita ancora un dolce sentimento umano. Nel che, certamente, si può vedere una contraddizione tra il concetto teologico e la sensibilità umana di Dante, ma un contrasto fecondo di risultati poetici, se da esso è scaturito questo sorridente quadro di tenerezza infantile:

E come fantolin che 'nver la mamma
tende le braccia, poi che 'l latte prese,
per l'animo che 'nfin di fuor s'infiamma;
ciascun di quei candori in su si stese
con la sua fiamma, sì che l'alto affetto
ch'elli avieno a Maria mi fu palese.

Nessun'altra immagine poteva rendere con tanta immediatezza lo slancio d'affetto che spinge gli spiriti dei beati verso colei che è, appunto, madre dolcissima e divina dispensatrice di grazie. Pure, il fascino poetico del paragone sembra nascere, oltre che dalla spontaneità affettuosa di quel gesto infantile, anche dalla luce di candida innocenza che si diffonde sulle anime dei beati. Mi pare, insomma, che la prima immagine in sé perfetta non vada isolata dall'insieme e debba soprattutto sentirsi come un altro tocco mirabile che completa la figura della Vergine. Il protendersi delle fiamme dice la devozione filiale delle anime, ma anche lascia intravedere con arte finissima un volto silenzioso e soave di madre che accoglie con divina pietà le invocazioni di tanti peccatori.

Per trovare un esempio che regga al confronto di questa similitudine, bisogna tornare al canto XIV, nel quale il tema avvincente della resurrezione dei corpi culmina nel grido commosso dei beati, che testimoniano con lo stesso slancio affettivo il desiderio di rivestire le spoglie terrene, non per sé stessi, ma per le mamme e per i padri, i quali godranno nel rivedere in Paradiso le amate sembianze dei loro cari.

Ma al gesto riboccante di affetto, si accompagna subito il canto di lode, l'inno celestiale, che riporta nella pagina la tona-

lità lirica predominante del Paradiso. La melodia che si effonde dalla preghiera devota delle anime immerge di nuovo il poeta nella dolcezza smemorante della musica:

Indi rimaser li nel mio cospetto,
« Regina coeli » cantando sì dolce,
che mai da me non si partì il diletto.

Nell'eco musicale di questo inno sorge un tempo di attesa solenne ed estatica, che richiama, appunto, il motivo iniziale del canto. Come sopraffatto dalla visione di questa beatitudine, il poeta quindi esclama:

Oh quanta è l'ubertà che si soffolce
in quelle arche ricchissime che fuoro
a seminar qua giù buone bobolce !

Dove, nonostante la rima difficile e ricercata, sentiamo ancora l'effusione di un gaudio spirituale, che è ricchezza e gloria celeste, simile a quella che si raccoglie in quelle anime beate, qui chiamate « arche » perchè raccolgono nel cielo i frutti della loro feconda seminazione. Della messe di opere buone praticate nella vita terrena, esse godono ora il premio celeste nella gloria del Paradiso:

Quivi si vive e gode del tesoro
che s'acquistò piangendo ne lo esilio
di Babilon, ove si lasciò l'oro.

Il canto si chiude con un tono epico, che vuol celebrare l'eroismo dei martiri della fede, il loro adeguarsi alla gloria di Dio. Così anche la figura di San Pietro viene presentata nella sua epica grandezza di trionfatore delle passioni terrene, conforme alla concezione, propria di Dante, della vita religiosa come milizia santa.

Quivi triunfa, sotto l'alto filio
di Dio e di Maria, di sua vittoria,
e con l'antico e col novo concilio
colui che tien le chiavi di tal gloria.

E insieme con le espressioni che esaltano il combattente della fede (« triunfa » « di sua vittoria ») ritorna, infine, come divino suggello l'immagine maestosa di Cristo (« l'alto filio di Dio e di Maria »), che esprime pur sempre il sentimento di Dio come potenza sovrana e inaccessibile.

SEBASTIANO LO NIGRO

Prof. QUINTINO CATAUDELLA, *Direttore responsabile*

Iscrizione al n. 25 del Registro Periodici presso il Tribunale di Catania

Finito di stampare il 30 aprile 1956 nella Tip. dell'Università di Catania

Il vol. II degli STUDI IN ONORE DI SALVATORE SANTANGELO (*Siculorum Gymnasium*, a. VIII n. 2, luglio-dicembre 1955) conterrà articoli di V. BRANCA, E. LI GOTTI, A. VISCARDI, R. M. RUGGERI, C. NASELLI, L. FASSÒ, M. BONI, C. MUSUMARRA, E. SANTINI, E. RAPISARDA, G. AGNELLO, L. ALFONSI, G. FASOLI, S. BOTTARI, A. PELLEGRINI, F. DI BENEDETTO, C. A. MASTRELLI. Il volume è in corso di stampa.

PUBBLICAZIONI DELLA BIBLIOTECA
DELLA FACOLTÀ DI LETTERE DELL'UNIVERSITÀ DI CATANIA

- 1) S. BOTTARI: L'architettura della Contea (esaurito)
- 2) C. MUSUMARRA: La prima raccolta di canti popolari siciliani . . . L. 1200
- 3) B. PANVINI: Giraldo di Bornelh . . . » 1200
- 4) S. BOTTARI: Il Maestro di S. Martino (esaurito)
- 5) G. FASOLI: Cronache Medievali di Sicilia . . . » 1000
- 6) G. AGNELLO: Gli studi di archeologia cristiana in Sicilia . . » 800
- 7) L. BELFIORE: La Basilica di Murgò . . . » 1000
- 8) G. PICCITTO: Per un moderno vocabolario siciliano . . . » 800
- 9) A. PELLEGRINI: Gottsched Bodmer Breitinger e la poetica dell'Aufklärung . . . » 1500
- 10) G. NATALI: Gabriele D'Annunzio e gli scrittori italiani . . » 800
- 11) Le rime di Bonifacio Calvo a cura di F. Branciforti . . . » 1500